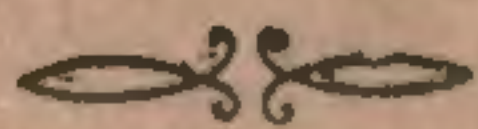


3533  
155

*П. Лившиц, А. Темкин*

СЦЕНИЧЕСКИЙ ГРИМ  
И ПАРИК



ИСКУССТВО



КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ  
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ  
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

83

94

97

02

12

14

2



70  
7



67452 ✓  
CH  
— 22



А АБОНЕМЕНТ

В ПОМОЩЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

85.33

155

П. Лившиц, А. Темкин

СЦЕНИЧЕСКИЙ ГРИМ  
И ПАРИК

67452

25479

984



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИСКУССТВО»  
МОСКВА 1953



ОБЩ. ЛЮ  
1964 г.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	3
<b>Сценический грим</b> . . . . .	5
<i>Грим и сценический образ</i> . . . . .	7
<i>Техника гримирования</i> . . . . .	31
Строение черепа . . . . .	31
Мышцы лица . . . . .	32
Мимика и грим . . . . .	34
Изучение своего лица . . . . .	35
Гримировальные краски . . . . .	37
Растушевка . . . . .	38
Лак . . . . .	38
Основные правила гримирования . . . . .	38
Последовательность грима . . . . .	41
Законы светотени . . . . .	43
Освещение . . . . .	44
Цвет кожи и общий тон . . . . .	45
<i>Грим отдельных частей лица и тела</i> . . . . .	51
Глаза . . . . .	51
Брови . . . . .	56
Нос . . . . .	61
Лоб . . . . .	66
Подбородок . . . . .	68
Губы . . . . .	69
Зубы . . . . .	71
Уши . . . . .	72
Шея и руки . . . . .	73
Рисование шрамов, увечий, татуировки и растительности . . . . .	76
Объемно-скульптурный грим . . . . .	77
Пластический грим . . . . .	79
Портретный грим и грим по эскизу . . . . .	79
<i>Наклейка растительности</i> . . . . .	81
Крепе . . . . .	84
Наклеивание растительности из крепе . . . . .	86



Подвесные бороды . . . . .	89
Полумаски . . . . .	90
Изготовление наклеек растительности . . . . .	90
<i>Прическа и завивка</i> . . . . .	92
Прическа . . . . .	92
Головная шпилька . . . . .	93
Завивка волос . . . . .	94
Завивка горячим способом . . . . .	96
Завивка в круглый локон . . . . .	96
Завивка «волнами» горячим способом . . . . .	97
Изменение цвета волос . . . . .	100
<b>Парик</b> . . . . .	101
<i>Парики</i> . . . . .	103
Болванка . . . . .	103
Монтюр . . . . .	105
Прикрепление волос к монтюру . . . . .	108
Трес . . . . .	109
Тамбуровка . . . . .	110
Стрижка парика и наклеек . . . . .	115
Филировка . . . . .	116
Стрижка парика «на пальцах» . . . . .	117
Стрижка парика поверх гребенки . . . . .	117
Стрижка наклеек . . . . .	117
Парик характерный . . . . .	117
Накладка и полупарик . . . . .	118
Изготовление кос и шиньонов . . . . .	120
Простейшие способы изготовления париков . . . . .	122
<b>Из альбома гримера</b> . . . . .	127

21

Редактор *А. Ивушкина*

Художник *И. Сталидзан*

Технический редактор *Г. Александров*

Ш00615. „Искусство“ № 3780. Подп. в печ. 10/III 1953 г. Форм. бум. 84 x 108 <sup>3</sup>/<sub>16</sub>.  
Кол. б. л. 2,25 . Кол. п. л. 7,38. Уч.-изд. л. 6,20. Тираж 15 000. Заказ 917  
Цена 4 р. 35 к. Переплет 1 р.

20-я типография „Союзполиграфпрома“  
Главиздата Министерства культуры СССР.  
Москва, Ново-Алексеевская, 52



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Осенью 1951 года был проведен Всесоюзный смотр художественной самодеятельности. Он явился событием большой важности в культурной жизни нашей страны. Сорок тысяч театральных коллективов рабочих и служащих участвовали в смотре.

Спектакли, показанные ими, свидетельствовали о творческой зрелости нашей художественной самодеятельности. Идейная целеустремленность при сценическом воплощении лучших современных и классических пьес, глубокая и правдивая трактовка сложных, интересных образов — вот что отличало лучшие из этих спектаклей.

Но к большому огорчению смотр показал также, что почти все драматические коллективы слабо владеют таким важным элементом сценической культуры, как грим. Многие исполнители были загримированы плохо, неумело, и это в ряде спектаклей портило впечатление от игры.

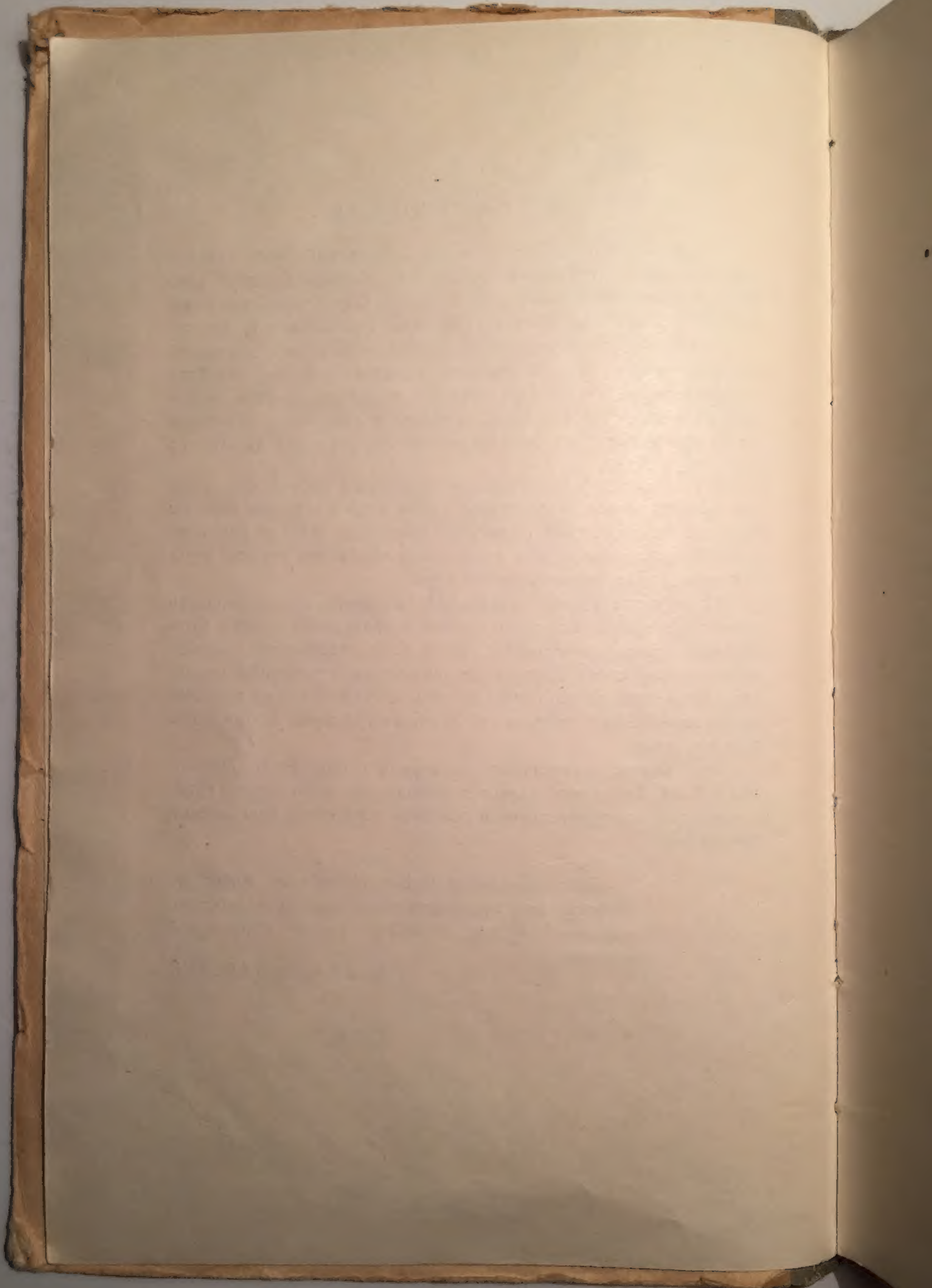
Пора коллективам театральной самодеятельности овладеть искусством грима. Для этого в каждом коллективе должны быть обучены художники-гримеры, да и всем участникам самодеятельного спектакля следует познакомиться с основами сценической гримировки. Большую помощь могут оказать им гримеры профессиональных театров и педагоги-гримеры театральных вузов и школ.

Эта книга, написанная мастерами грима П. Б. Лившицем и А. Н. Темкиным, поможет театральным коллективам художественной самодеятельности овладеть искусством сценической гримировки.

Председатель комиссии Мособкома Рабис по шефству над художественной самодеятельностью,  
народный артист РСФСР, лауреат Сталинской  
премии

**В. ВЛАДИСЛАВСКИЙ**







---

СЦЕНИЧЕСКИЙ  
ГРИМ









---

## ГРИМ И СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Главная задача советского театра — профессионального и самодеятельного — коммунистическое воспитание трудящихся. Верное средство для решения этой великой задачи — правдивое отражение жизни.

«Пишите правду», — учит Коммунистическая партия советских драматургов. Показать жизненную правду в искусстве — значит глубоко, по-партийному осмыслить и наиболее выразительно воплотить в художественных образах типические явления нашей действительности. Все изобразительные средства и возможности театра направлены к этой цели.

В театральном коллективе не существует профессий или занятий, далеких от творчества. Любой участник спектакля, от главного режиссера и исполнителя главной роли до работника технического цеха, выполняет общую идейно-творческую задачу. В полной мере относится это и к художнику-гримеру. Его главная задача — найти внешний выразительный облик каждого персонажа спектакля. Это задача идейно-творческая, а отнюдь не ремесленная.

Художник-гример пользуется всеми имеющимися в его распоряжении средствами для того, чтобы помочь режиссеру и актеру создать характер, духовный и физический облик персонажа. Он руководствуется теми же творческими принципами, что и весь коллектив театра.

Наши актеры и режиссеры изгнали со сценических подмостков уродливый, надуманный, искажающий чело-



веческие черты грим, который насаждали в прошлом режиссеры-формалисты. Нет больше места в наших спектаклях зеленым парикам, нелепо разрисованным физиономиям, мелькавшим раньше в антихудожественных постановках театра имени Мейерхольда и Камерного театра. Так же как и все другие проявления упадочного, разлагающегося буржуазного искусства, подобный уродливый грим исчез с советской сцены — его можно встретить только в спектаклях буржуазных театров Запада, пропагандирующих антинародные, извращенные вкусы. Грим в современном советском спектакле — это грим реалистический.

Первоначальные эскизы грима создаются художником и режиссером в период обсуждения плана спектакля (режиссерской экспозиции), в соответствии с замыслом драматурга, характеристикой персонажей, принципами декоративного оформления. Художник учитывает при этом не только главные, наиболее существенные черты изображаемого лица, но и особенности актера, и расцветку декораций, и освещение в будущем спектакле. Художник и режиссер, принимающий или отвергающий первые эскизы грима, являются первыми его авторами. Первыми, но не единственными. Каждый актер вносит часто весьма существенные изменения в задуманный эскиз грима, а иногда предлагает свой собственный набросок внешности героя спектакля, которого ему предстоит изображать. Фактически каждый одаренный, опытный актер в большей или меньшей степени самостоятельно работает над гримом, конечно, согласуя свой замысел с замыслом режиссера и художника. Вот почему все участники театрального коллектива, а не только режиссер и художник, должны быть знакомы с основными принципами и техникой гримировки. Работа над гримом — это работа над одной из составных частей художественного образа, и потому знать основы грима должен любой участник спектакля.

Художники-гримеры советского театра достигли высокого мастерства в своем деле, подняли его до уровня подлинного искусства. Еще при создании Художественного театра его основатели К. С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко уделяли громадное внимание



всем профессиям, связанным с созданием спектакля, в частности специальности гримера. Они добивались того, чтобы творческий ансамбль, единый в своих устремлениях, вкусах, стиле работы, объединял не только режиссеров и актеров, но и всех работников постановочной части. Им в полной мере удалось этого добиться. Гримеры Я. и И. Гремиславские, М. и А. Фалеевы занимают видное место в истории МХАТ. Их имена вошли в летопись славных достижений лучшего театра страны. Отец Я. Гремиславского, бесфамильный крепостной крестьянин Иван, гримировал в Малом театре великого русского актера Михаила Семеновича Щепкина. Восхищенный искусством гримера, М. С. Щепкин окрестил его «Гремиславским» (гремни слава). Гремиславские действительно прославили свое искусство. К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» писал: «Якову Ивановичу Гремиславскому суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку».

Свыше шестидесяти пяти лет жизни посвятил работе в театре этот замечательный мастер грима. Многие десятилетия он трудился на обычном своем месте у зеркала артистической уборной. О его неизменной помощнице, тонком знатоке грима М. А. Гремиславской К. С. Станиславский писал, что М. А. Гремиславская является в числе других работников участницей развития искусства и мастерства МХАТ.

Создательница школы гримеров, она воспитала и обучила ряд прекрасных мастеров.

Большую роль в творческой истории Малого театра сыграли художники-гримеры Н. Сорокин и И. Николаев. Художники-гримеры А. Анджан и В. Яковлев, работающие в кинематографии, удостоены Сталинской премии.

Весь творческий опыт этих замечательных мастеров говорит о том, что в любом театре на труд гримера, на искусство грима следует смотреть как на подлинно творческий труд, имеющий большое значение в создании полноценных в идейном и художественном отношении сценических образов. Замечательную творческую традицию советского профессионального театра — единство



актерского и постановочного ансамбля — следует всячески укреплять и в театре самодеятельном.

Но, конечно, это возможно лишь при том условии, если сам гример будет относиться к своему делу, как подлинный художник. Мало знать технику гримировки, уверенно владеть ею. Гример-ремесленник удовлетворится тем, что добросовестно выполнит эскиз, предложенный художником, исполнит просьбу актера или актрисы, желающих выявить на сцене ту или иную черту своей индивидуальности. Не так работает гример, чувствующий и сознающий полную меру своей личной ответственности за создание художественного образа, за глубокое раскрытие авторского замысла и творческих возможностей, заложенных в актере. Он пристально, проникновенно изучает пьесу, наблюдает за актером на репетициях, ищет новые и новые черты образа, которые помогут глубоко, до конца раскрыть идею спектакля.

Вот как описывает работу передового советского художника-гримера А. Анджана режиссер Л. Ариштам в предисловии к книге «Грим и кино» А. Анджана и Ю. Волчанецкого:

«Анджан никогда не приступает сразу к работе. Под любыми предлогами оттягивает он момент, когда, наконец, надо будет коснуться тонкими сухими пальцами лица актера. Он ходит вокруг него, заглядывает ему в глаза, вздохнув, бросает как бы случайный взгляд в зеркало, задает какие-то, казалось бы, незначительные вопросы (ведь надо услышать и голос актера!). Работа Анджана в этой начальной стадии схожа с работой живописца, старающегося постигнуть все свойства поставленной перед ним живой модели. Подлинному мастеру-художнику Анджану необходимо также понять и душевные свойства сидящего перед зеркалом актера. С поразительной проницательностью угадывает он не только комплекс их, но и то, какие именно следует выделить, а какие, наоборот, спрятать, для того чтобы как можно полнее выразить сущность образа, который должен будет создать актер». «Режиссеры, работавшие с Анджаном, никогда не забудут часов, проведенных с ним в гримерной. Анджан всегда как бы под-



сказывает режиссеру и актеру какие-то скрытые свойства, которыми должен быть наделен персонаж, гримируемый им. Анджан не кончает своей работы в гримерной. Вот вышел на съемку загримированный им актер, и Анджан неотступно ходит за ним, вглядывается в его движения, прислушивается к его интонациям. Вдруг, извинившись перед режиссером и оператором, Анджан уводит актера снова в гримерную. Теперь, когда он увидел актера в действии, у него появились новые мысли, и ему хочется дополнить только что созданный образ. А сколько умных и тонких подсказок, касающихся поведения актера, услышат от него еще режиссер и актер в процессе съемок!»

В этом описании видны главнейшие, типичные для советского художника-гримера черты: страстная заинтересованность в общем творческом деле, глубокое проникновение в замысел автора и режиссера, тонкое понимание искусства актера.

Советская общественность требует от самодеятельного театра, чтобы он не снижал и не сужал свои задачи по сравнению с искусством профессиональным, чтобы следы дурной «любительщины» изживались до конца.

Все стороны работы самодеятельного коллектива, а не только режиссура и актерское исполнение, должны соответствовать высоким принципам лучших творческих коллективов страны.

Творческий труд художника-гримера во многом сходен с трудом и задачами художника-портретиста. Его задача — «нарисовать» человеческий облик, дающий ясное, образное представление о герое спектакля, о его характере, биографии, классовой и национальной принадлежности, о его делах и думах.

Великие русские художники И. Репин, В. Суриков, В. Серов создали замечательные портреты своих современников, дающие исключительно яркое представление о духовной сущности, о мыслях и чувствах тех людей, облик которых запечатлен кистью на полотне. В этих портретах внешние черты ясно и точно передают внутреннюю сущность человека. Лицо человека, а особенно его глаза, всегда многое говорят художнику. Художник-портретист умеет читать, «расшифровывать» эти черты,



и его кисть рассказывает о человеке иногда более красноречиво, чем подробнейшая словесная характеристика.

Художник-гример также должен уметь «читать» внешность человека, распознавать за ней его внутренний мир, его биографию, профессию, склад ума, темперамент. Но существует большая разница между творческими приемами художника-портретиста и художника-гримера.

Приведем пример. Широко известен портрет академика И. Павлова, написанный замечательным советским живописцем М. Нестеровым. Каждая черта этого портрета поистине красноречива. Умный, проицательный взгляд, энергично сдвинутые брови, энергичный жест рук дают ясное представление о замечательном человеке, вся жизнь которого — вдохновенный труд, подвиг, горение. Представим себе, что какой-либо художник-гример попытается воспроизвести этот портрет в спектакле, посвященном И. Павлову или просто некоему выдающемуся советскому ученому. Кое-какие черты портрета ему удастся перенести, но механическое копирование удовлетворительного результата не даст. Художник-портретист пишет на холсте. Художник-гример «пишет» на живом человеческом лице. Он должен прежде всего считаться с особенностями лица, роста, всей фигуры актера. У актера может быть более полное, крупное, круглое или, наоборот, слишком худощавое лицо. Некоторые черты лица актера могут «подходить» к лицу персонажа спектакля. Их надо выделить, подчеркнуть, «донести» до зрителя. Другие черты придется «убрать», затушевать, сделать незаметными, изменить. Художник-гример всегда вынужден приспособливать свой замысел к лицу актера. Точнее, он в самом лице актера должен увидеть, найти, угадать черты задуманного художественного образа. Поэтому он внимательно и проникновенно изучает внешность актера, представляя себе, что можно сделать при помощи грима с лицом того или иного исполнителя.

Но представим себе другой случай — лицо актера как бы «совпадает» с внешностью героя пьесы. Загримировать такого актера, конечно, легко. Но если в его игре нет той энергии, воли, вдохновения, которые необ-



ходимы для создания образа, тогда станут безжизненными внешние черты персонажа. Они ровным счетом ничего не будут выражать. Если, допустим, грим придаст актеру внешность И. Павлова, а сам актер будет на сцене безжизненным, вялым, равнодушным, — черты грима будут передавать лишь внешность старого человека и больше ничего.

Театральный художник создает как бы «движущийся» портрет. На сцене, в отличие от станковой живописи, нельзя создать образ с помощью только внешних черт, внешней характеристики. Актер создает образ в действии — и в этом главное различие между портретной живописью и сценическим гримом. Гримируя актера, «рисую» его лицо, художник-гример должен представить себе героя спектакля в минуты радости и горя, в сложных обстоятельствах драматической борьбы, в главные, узловые моменты пьесы. Он должен помнить, что играть будет не грим, не внешний облик героя, а живой актер, для которого грим — лишь одно из подсобных выразительных средств.

Можно придумать очень интересный грим, с множеством характерных черт и черточек, и в эскизе такой грим покажется впечатляющим, образным. Но если он будет слишком сложным, если он стеснит актера, результат получится отрицательным. Такой грим будет помехой спектаклю. Актер неопытный часто просит гримера изменить его внешность до неузнаваемости. Такому актеру кажется, что гримом можно выразить все содержание его роли. Опытный, даровитый актер всегда просит гримера ограничиться только самыми необходимыми и самыми характерными чертами, сделать как можно более простой, «легкий» грим. И это понятно. Никакое средство сценической выразительности — ни свет, ни музыка, ни декорации, ни костюм, ни грим — не может заменить главного средства театрального искусства — актерской игры. Задача гримера — помочь актеру сыграть, а не просто показать со сцены образ, портрет героя. Гримировальные краски не должны сковывать живую выразительность лица актера.

И чтобы помочь в этом отношении актеру, гример должен изучать его лицо так же пристально, с такой же



пытливой зоркостью, с какой художник-живописец всматривается в лицо изображаемого на холсте человека. Приведем еще один пример из практики А. Анджана. Народный артист СССР Н. Черкасов в статье «Источник вдохновения» (сборник «Образ моего современника») пишет: «Многие и многие часы своей актерской жизни провел я вместе с замечательным мастером грима Антоном Анджаном, который — дело прошлое, теперь я могу это сказать — иной раз весьма вольно обращался с моим носом, подбородком, лбом... После того как я получал новую роль, он являлся ко мне, садился в кресло и начинал совершенно беззастенчиво меня разглядывать и даже пробовать рукой отдельные части моего лица, как будто проверяя их прочность. Наступала томительная пауза, после которой он мрачно объявлял, что его совершенно не устраивает мой подбородок и что его придется убрать. К такому же заключению он мог прийти и по поводу моих щек, и очень часто, к моему полному смятению, заключал свою экспертизу тем, что ему «придется основательно поработать над всей моей головой».

Эти строки, написанные выдающимся советским мастером сцены, дают представление о том, как анализирует художник-гример внешность актера, выступая в качестве его верного друга и помощника. Что значит «проанализировать» лицо актера? Это значит понять тип лица, представить себе, какой характер оно выражает без грима и может выражать при соответствующей «обработке». В ряде кинофильмов известный актер Н. Крючков выступал почти без всякого грима. Это значит, что режиссер и художник увидели в облике актера те черты, которые, по их мнению, хорошо передавали характерность героев кинофильмов. В этом случае произошло как бы «совпадение» внешних данных актера с теми образами, которые он воплощал.

Но этот случай — единичный, редкий, и если актер из фильма в фильм, из спектакля в спектакль переходит со своим неизменным обликом, значит он, в сущности, играет из года в год один и тот же образ, одну и ту же роль. И не случайно «Правда» в статье «Слабый фильм о спорте» (16 июня 1951 г.) отмечала, что Н. Крючков в роли тренера команды «Турбина», по существу, играл



самого себя. Повторяться в сценических или кинематографических образах — значит утратить искусство перевоплощения.

К. С. Станиславский всегда подчеркивал, что актер должен в работе над ролью идти «от себя», от своей индивидуальности. Однако это не значит, что К. С. Станиславский призывал актера оставаться в роли самим собой. Идти от себя к образу, перевоплощаясь в задуманный автором образ, — такое требование ставил перед актерами великий мастер реалистического театра.

Художник-гример — первый помощник актера в сложном и тонком искусстве перевоплощения. Ни в одной из своих ролей И. М. Москвин, М. М. Тарханов, Н. П. Хмелев не повторяли сыгранные ранее образы и тем более не играли «самих себя» — они полностью перевоплощались в новых и новых героев, и всегда им тонко и умело помогали в этом замечательные гримеры Художественного театра.

Что раньше искать актеру — внутреннюю сущность, «зерно» образа или его внешний облик? Советские актеры идут в работе над образом от главного — от идеи пьесы, существа играемой роли и стремятся облечь свой замысел в наиболее выразительную художественную форму. Это не значит, однако, что внешний облик героя возникает, оформляется обязательно на последней стадии работы над ролью. Нередко случается, что характерная черта внешнего облика помогает актеру уяснить сущность играемой роли, проникнуть в ее существо.

В статье «Станиславский об искусстве актера» (журнал «Театр», 1948, № 10) В. Прокофьев пишет:

«Станиславский описывает несколько случаев из своей артистической практики, когда под влиянием, казалось бы, самых незначительных внешних обстоятельств ранее неудававшаяся роль внезапно оживала и начинала сверкать всеми красками жизни.

Так, например, роль маклера Обновленского в пьесе «Рубль» Федотова пошла у него от случайности в гриме. «Парикмахер во время спешки наклеил мне правый ус выше, чем левый. От этого выражение лица получило какую-то плутоватость, хамство. Я подрисовал и пра-



вую бровь выше левой. Получилось лицо, при котором можно было совершенно просто говорить слова роли, и все понимали, что мой Обновленский — мошенник, ни одному слову которого нельзя верить».

«В творчестве маленькая правда — огромная вещь, — говорил К. С. Станиславский. — Одна такая маленькая правда может дать вдохновение на целый спектакль».

Точно так же в воспоминаниях великих живописцев можно встретить немало рассказов о «случайных» на первый взгляд чертах и черточках, оживлявших почти готовое, но все еще «холодное» полотно. Так бывает и в театре, и в живописи, и в литературе, и в любой области художественного творчества.

Фантазия помогает актеру понять замысел драматурга, развить его мысли, найти новые и новые черты характера героя пьесы. Образ, созданный драматургом, запечатлен в словах действующего лица, в отдельных его поступках, может быть, в краткой характеристике, данной в авторских примечаниях или в словах других персонажей пьесы. Остальное должен дополнить своей фантазией исполнитель. Он определяет внешность своего героя, походку, интонации. Актер обычно начинает работу над ролью с того, что представляет себе всю жизнь героя, думает о том, как прошло его детство, в каких отношениях он со своими друзьями, товарищами, женой (хотя в пьесе этих персонажей, может быть, и нет), что он делает в свободное от работы время. Фантазия помогает актеру расширить и дополнить написанную автором роль, понять мысли и поступки своего героя и наиболее правдиво показать его зрителям.

Но нередко бывает так, что фантазия уносит исполнителя за пределы пьесы. Актер начинает фантазировать не по поводу того, что написал драматург, и не для того, чтобы создать наиболее ясный, идейно и художественно верный образ, а ради «расцвечивания» роли забавными, но пустыми трюками. Исполнителю, например, покажется, что он на сцене должен быть смешон, и он наклеивает себе карикатурный нос или надевает клоунский парик. Может быть, все это само по себе и смешно, но на действительную жизнь не похоже и поэтому для



спектакля не пригодно. Зритель, глядя на такого актера, возможно, будет смеяться, но он отвлечется от сущности пьесы — и спектакль не достигнет цели.

Значит, такой актер делает вредное дело, потому что в советском театре на первом месте стоит задача идейного воспитания зрителя. И этой задаче должно быть подчинено все в спектакле.

Приступая к работе над ролью, актер должен уяснить содержание и идею пьесы, понять, для чего написана автором роль, которую ему предстоит играть, создать в своем воображении внешний и духовный облик героя, то-есть отчетливо представить себе конечную цель своей работы.

Создавая роль на сцене, необходимо искать ее образы, прототипы, в окружающей жизни. Необходимо внимательно изучать людей, которые похожи на изображаемое действующее лицо пьесы, стараться поближе узнать их, запомнить их внешний облик.

Но и здесь есть опасность. Может случиться, что исполнитель совершенно точно скопирует кого-нибудь из своих знакомых и воспроизведет на сцене его лицо, походку, манеры, голос, и все же зрителю он будет казаться неестественным.

Брать материал для своего творчества из жизни — это не значит копировать любой попавшийся на глаза жизненный факт.

Заслуженный артист РСФСР П. Константинов (ЦТСА) в своей статье «Боец и гражданин» вспоминает: «Один из героев, которого мне предстояло сыграть, оказался очень близким по своим внутренним данным моему отцу. Чего же проще? Прообраз я знаю лучше, чем кого бы то ни было. Я, не мудрствуя лукаво, стал играть своего отца. Не тут-то было. Мне удалось передать *характерность* моего героя, но не его *характер*.

Эта неудача еще и еще раз напомнила мне о том, что нельзя идти по линии внешнего воспроизведения тех или иных черт, пусть даже самых выразительных».

На первый взгляд, артист П. Константинов поступил верно — он взял образ из доподлинной жизни. Но он взял образ нетипичный, в нем не было тех черт, которые



ведут к идейно-художественному обобщению. Л. Н. Толстой также брал материал для своих гениально написанных образов из самой действительности. Известно, что в образе Наташи Ростовской он запечатлел черты нескольких хорошо известных ему девушек и женщин. Но он не просто переносил в свои произведения материал из жизни, а тщательно отбирал те черты в знакомых ему людях, которые позволяют создать *обобщенный* образ. Так создается подлинное произведение искусства.

Актеру необходим *осознанный* отбор жизненного материала, жизненных впечатлений для художественного образа. В тех людях, с которыми встречается актер, в тех исторических материалах, которые он изучает при работе над ролью, он должен уметь отбирать не просто выразительные, а типические черты.

Внутренние, духовные свойства человека, его характер и род занятий почти всегда отражаются на его внешности. Актерам хорошо известно, как трудно играть без грима и сценического костюма, например в концерте. Костюм помогает держаться должным образом, определяет походку, жесты, влияет даже на манеру говорить.

Представьте себе, что вам нужно играть стройного, подтянутого военного, одетого в мундир, в сапоги со шпорами. Если вы будете репетировать эту роль в майке и тапочках или в полушубке и валенках, то вам будет во много раз труднее освоиться с ролью. Это хорошо известно опытным актерам, и многие из них еще задолго до генеральных репетиций гримируются, надевают сценический костюм, привыкают к нему и, таким образом, находят верное «сценическое самочувствие».

Грим должен соответствовать характеру роли в целом. Актеру следует учитывать, какое впечатление он будет производить на зрителя в каждый отдельный момент спектакля.

Артист Малого театра, лауреат Сталинской премии, народный артист РСФСР М. М. Штраух работал над ролью крестьянина Габу в пьесе Г. Мдивани «Люди доброй воли». Во время репетиции художник-гример предложил артисту небольшую комедийную деталь гри-





Рис. 1. Народный артист РСФСР М. Штраух в роли Габу  
Спектакль Малого театра „Люди доброй воли“ Г. Мдивани



ма, которая вполне соответствовала характеру роли. Вначале эта деталь понравилась актеру. Но затем он задал гримеру вопрос: «А как же я буду играть цену смерти Габу?»

Предложенная гримером деталь соответствовала характеру героя, но в последней сцене пьесы — сцене смерти Габу — она могла бы помешать актеру, так как вызывала бы смех в зрительном зале. Актер поступил правильно, отказавшись от этой детали.

Молодым, неопытным исполнителям играть без грима бывает очень трудно. Костюм и грим до известной степени скрадывают недостатки игры. Из этого, конечно, не следует, что можно недостатки игры скрыть при помощи удачного грима. Но нужно помнить, что художник-гример способен вывести из затруднения молодого, неопытного артиста, если он четко прорисует внешние черты образа.

Но если без грима и без костюма играть трудно, то намного труднее играть, если грим и костюм неверны, если они не только не помогают актеру, но мешают ему. Иногда бывает, что актер очень хорошо репетирует свою роль, а на спектакле он вызывает общую неудовлетворенность, потому что костюм или грим идут вразрез с тем, что он делал на репетициях, разрушают созданный им образ.

Об этом нужно помнить постоянно. Именно молодые и неопытные актеры способны увлечься какой-нибудь деталью костюма, париком, какой-нибудь чертой грима и забыть об образе. Допустим, молодая девушка должна играть пожилую женщину. А она подведет себе глаза, положит во всю щеку румянец, накрастит губы. Ей это нравится, но когда она выходит на сцену, зритель недоумевает: кто же перед ним? По словам и поступкам — как будто пожилой человек, а на вид — молодая девушка. Чему же верить?

Если в вашем распоряжении десять париков, то нужно выбирать себе не тот, который вам «к лицу» или почему-либо больше понравился, а тот, который характернее других для вашего образа.

Здесь мы должны предостеречь еще от одной ошибки, которая свойственна молодым, начинающим актерам.



Они иногда думают, что если хорошо загримируются и будут четко произносить слова роли, то больше от них ничего не требуется. Это заблуждение. Если актер играет, скажем, старика, то недостаточно надеть седой парик, наклеить бороду, нарисовать на лице морщины. Он должен найти и показать те характерные манеры старика, которые — независимо от грима — подскажут зрителю, кто перед ним находится.

Большое значение имеют *национальные черты в гриме*. Для некоторых народов, живущих на севере, характерны светлые волосы, голубые глаза, светлая кожа. Наоборот, южане большей частью брюнеты, черноглазы, смуглы. Но готовых рецептов для гримера здесь быть не может.

Даже в такой пьесе, как «Отелло» В. Шекспира, где главный персонаж — мавр — не раз сам говорит о своем национальном отличии от венецианцев («черный я, черный!»), советские режиссеры и актеры обычно избегают резкого «африканского» грима. В классическом исполнении этой роли А. Остужев (Малый театр) в основном идет от глубокого и всестороннего раскрытия внутренних черт Отелло.

Типические различия существуют не только между различными народами, но и между разными классами одного и того же народа. Условия и характер работы также накладывают отпечаток на внешность человека. Цвет кожи у колхозника, работающего в поле, на ветру, на солнце, обычно бывает иной, чем у человека, который проводит целые дни в закрытом помещении.

Но и тут надо избегать штампов. Внешность, скажем, шахтера (мы снова говорим о *типичной* внешности, а не об отдельных индивидуальностях) значительно изменилась в последние десятилетия. Дореволюционное искусство изображало шахтера со всеми характерными следами нечеловечески тяжелого подземного труда. Совсем иначе выглядит шахтер советского, механизированного Донбасса.

Словом, образ жизни человека, род его занятий, та среда, в которой он живет, — все это отражается на его внешности и должно быть запечатлено на гриме.

Наконец, каждая эпоха имеет господствующие



«моды», которые существенно изменяют внешность человека. Если мы даже возьмем одну и ту же среду, скажем военную, то увидим, как заметно меняются прически, формы бород, усов. Для офицеров царской армии характерен так называемый «английский» («прямой») пробор или прическа «ежиком» и усы. В годы русско-турецкой войны многие офицеры носили бакенбарды и подусники и подбрасывали подбородок. При Николае I, подражая царю, они оставляли усы и короткие баки. В конце XVIII века они обязательно брили лицо, а на голову надевали пудренный парик с косичкой.

Еще более разнообразны женские прически, мода на которые меняется очень часто.

Играя в пьесе, действие которой происходит в прошлые века или десятилетия, актеру необходимо просмотреть рисунки и фотографии, изображающие людей той поры, и только после этого решить, какой грим следует делать.

Характерный отпечаток на внешность персонажа накладывает возраст изображаемого лица. Мы хорошо знаем, например, что для старческого лица типичны морщины и сероватый цвет кожи, но нельзя каждый раз гримироваться «под старика» одинаково — штамп и в этом случае недопустим.

Играя стариков, крупнейший русский актер В. Самойлов не рисовал на лице глубоких морщин и других признаков одряхления. Старость, говорил он, не в морщинах, а в глазах. Он рисовал старческое одряхление своей игрой, а не просто гримировальным карандашом.

Для актера, как и для всякого художника, богатейшим источником материалов, помогающим найти характерные особенности человеческого лица, являются произведения великих мастеров живописи, рисунка, скульптуры. Но еще более важным источником служит сама жизнь с ее богатством и разнообразием лиц, типов, характеров.

Актер должен уметь видеть и запоминать (еще лучше — зарисовывать) типичные лица, встречающиеся в жизни. Но видеть что-либо — еще не значит наблюдать.





Рис. 2. Народный артист СССР А. Остужев в роли Отелло  
Спектакль Малого театра „Отелло“ В. Шекспира



Можно на многое смотреть и не видеть главного, основного в лице, то-есть именно тех черт, которые и выражают данный характер. Важно схватить самое характерное в лице.

Необходимо развивать свою зрительную память, наблюдательность, умение находить, подмечать и запоминать главное в характере встречающихся лиц.

Замечательный русский актер А. П. Ленский в «Заметках о мимике и гриме» писал:

«Мне кажется, что актеру надо привыкнуть наблюдать всегда и везде, не пропускать в лице, с кем он говорит и на кого смотрит, ничего, не сравнив со своим, не уяснив себе разницу черт, не примерив мысленно на себе его прически и пр., не сообразив, что из того может получиться — какая физиономия, то-есть будет ли ему к лицу такой-то грим и способен ли он усвоить все характерное в мимике наблюдаемого лица... Нужды нет, что, расставшись и перенеся свое наблюдение на другого, он забудет о первом — в свое время это лицо со всеми его особенностями всплывет в его памяти, хотя актер и не будет в состоянии дать отчета, где и когда видел его и даже видел ли когда-нибудь. Этим запасом впечатлений актер будет непременно пользоваться. Все типы, наблюдаемые им, составят из себя группы, и из этих групп актер путем обобщения и согласно художественному замыслу автора будет уже создавать внешний облик изображаемых лиц».

Мы не даем и не можем дать образчиков гримов популярных сценических персонажей, потому что каждый образ в представлении каждого исполнителя непременно будет особенным, «своим». Составлять готовые рецепты на все случаи — значило бы толкать актеров к штампу.

Кроме того, грим целиком зависит от характера лица актера.

Представьте себе, что одну и ту же роль играют два исполнителя: у одного из них круглое лицо, вздернутый нос, толстые губы. У другого, наоборот, тонкие черты лица и нос с горбинкой. Возможно, что первый исполнитель должен искать средства, которые позволят ему сузить лицо, удлинить нос, уменьшить



губы. Второй исполнитель должен постараться скрыть свою худобу, выпрямить нос и т. д. Значит, даже имея задание сделать определенный грим по готовому эскизу, каждый актер должен решать его по-своему, исходя из особенностей своего лица.

Некоторые исполнители считают, что если в театре, в коллективе есть опытный руководитель или специальный гример, то гримироваться самому не обязательно. Это неверно.

Овладеть техникой грима вовсе не так трудно; нужно только иметь желание и терпение, без которых вообще ничему нельзя научиться. Когда вы научитесь гримироваться самостоятельно, ваш грим окажется всегда лучше, чем грим даже опытного гримера. Вы лучше знаете, кого вы играете, вы лучше свяжете свой грим с мимикой.

С каждым годом все более значительное место в репертуаре советских театров уделяется пьесам о великих представителях русского народа — политических и общественных деятелях, писателях, ученых и т. д. Это ставит перед театрами задачу — овладеть сложным искусством портретного грима. Зритель вправе требовать, чтобы реальные исторические лица — люди прошлых веков и наши современники — были изображены на сцене правдиво, с соблюдением портретного сходства.

Теперь и самодеятельные коллективы берутся за постановку больших, сложных пьес, требующих портретного грима.

Задача гримера — не просто перенести черты портрета, скульптуры на лицо актера.

Как мы уже говорили, гример должен представлять себе загримированное лицо в игре, в действии и рассчитывать прежде всего на мимические способности исполнителя.

Сошлемся на пример артиста Г. Черноволенко, исполнявшего в спектакле «Люди с чистой совестью» роль С. Ковпака (театр имени М.Н.Ермоловой). «Работать над ролью, забыв о том, что играешь Ковпака, предоставить себе полную творческую свободу в решении образа, фантазировать над образом так, как будто это не Ковпак,



а вообще руководитель партизанских отрядов, было невозможно, — пишет Г. Черноволенко. — В то же время с самого начала работы над ролью стало ясно, что это не должна быть фотография, но обязательно театральный портрет, несущий в себе и внешнее сходство и внутреннюю сущность человека — его душу, его характер, особенности его темперамента, его мировоззрение. Я несколько раз встречался и беседовал с Ковпаком. При первой встрече в театре я был несколько обескуражен, даже испуган. Мысли были такие: «Все у меня не то: и глаза не те, и нос не тот, и ростом я выше его».

Вначале артист, по его словам, старался перенять внешние признаки образа — манеру говорить, смотреть на людей и т. д. Но прочно встал он на верный путь лишь тогда, когда его мысли переключились на другое: «Я старался постичь сущность этого легендарного человека, понять, в чем его сила, почему так верили ему люди, самозабвенно шли за ним, оберегали в боях, а когда нужно было, не задумываясь, отдавали за него жизнь?»

Проникнув в существо роли, актер лишь дополнил с помощью грима свою работу над образом некоторыми чертами внешнего сходства.

На рис. 3 С. Ковпак и артист Г. Черноволенко в роли Ковпака изображены рядом. Сходство, конечно, большое. Но если всмотреться в фотографию пристально, станет ясно, какого рода здесь сходство. Не столько черты грима, сколько мимика актера, его взгляд, острый, пронизательный и в то же время «улыбчивый», с хитростью, передает индивидуальность С. Ковпака.

Без проникновенной игры актера, без овладения самой сущностью характера никакие гримировальные ухищрения не помогут. В лучшем случае получится манекен, макет, а не художественный образ.

Несколько слов о гримах для положительных и отрицательных персонажей.

Создавая сценический облик передового трудящегося человека, надо выявить его человеческое благородство, силу ума и характера. Достаточно обратиться к газет-





Рис. 3. Заслуженный артист РСФСР Г. Черноволенко в роли С. Ковпака и С. Ковпак



ным, журнальным фотографиям рабочих-стахановцев, передовых колхозников наших дней, чтобы убедиться в том, что уже теперь господствующим стал тип труженика-интеллигента (посмотрите, например, групповую фотографию председателей колхозов в «Правде» от 8 октября 1951 г.).

Уничтожение существенных различий между умственным и физическим трудом сказывается не только на внутреннем, духовном, но и на внешнем облике советского рабочего и колхозника. В то же время уходит в прошлое тип «кабинетного» интеллигента, со всеми присущими этому типу штампованными чертами. Советский ученый, интеллигент проводит немалую часть своей жизни рядом с рабочим, колхозником, часто трудится в таких же производственных условиях — в цехе, на стройке, в поле и т. д. Это сказывается на его внешних чертах.

Что же касается изображения отрицательных персонажей, то здесь следует избегать противоестественного шаржа. Следует подбирать, коллекционировать наиболее выразительные газетные и журнальные фотографии — они пригодятся в работе над спектаклем. Но надо иметь в виду и то, что главные заправилы среди поджигателей войны, творящие гнусные дела, пытаются создать себе внешне благопристойный и благочинный вид. Они пытаются произвести впечатление «солидных» и порядочных людей (об этом свидетельствуют фотопортреты англо-американских реакционеров; чего стоят, например, запечатленные фоторепортерами наглые физиономии американских «завоевателей» в Корее, в Западной Германии и т. д.). Сколько ханжеской «добродетели» в этих лживых физиономиях! Всмотревшись в них глазами художника, мы всегда заметим какие-нибудь характерные черты, свидетельствующие о духовной нищете, самодовольстве, черствости, жадности и т. д. Эти обличающие черты следует передавать в сценическом гриме тонко и остро — тогда образ выигрывает в своей художественной убедительности.

Еще одно замечание — о красоте лица. Режиссер и художник, руководя подготовкой спектакля, обычно не ставят перед актером или актрисой специальной



задачи — «сделайте свое лицо красивым». Как правило от актера и актрисы ждут в первую очередь психологической, духовной характеристики персонажа, и излишнее «кокетство» пресекается. Действительно, неприятное впечатление производит актер (или актриса), вышедший на сцену для того, чтобы покрасоваться перед зрителем. Не надо делать красавицей такую, скажем, героиню спектакля, как Юлия Сергеевна в «Спутниках» В. Пановой или Варя в «Вишневом саде» А. Чехова, — это просто противоречило бы содержанию пьесы. Привлекательность Юлии Сергеевны в другом — в ее душевной красоте, в цельности и благородстве ее натуры.

Тем не менее наша действительность, полная вдохновенного труда и славных побед, делает советского человека прекрасным во всех отношениях — таким он и должен быть отражен в искусстве (конечно, без дешевой, манерной «красивости»).

Один из критиков-формалистов упрекал замечательного советского писателя А. Макаренко в том, что в его произведениях слишком много красивых лиц. А. Макаренко отвечал критику: «Я не принимаю вашего упрека в том, что в моей повести много красивых. Почему вы не упрекаете Льва Толстого за то, что у него так много красивых в «Войне и мире»? Он любил свой класс, — я люблю свое общество, — многие люди кажутся мне красивыми. Докажите, что я ошибаюсь».

Конечно, А. Макаренко был прав. Наше искусство вправе показывать сынов и дочерей советского народа в полном смысле слова красивыми.

Но что значит красивое лицо в искусстве, в живописи, на сцене?

Некоторые античные художники пытались найти норму прекрасного лица, фигуры, искали определенное геометрическое соотношение частей и линий лица. Была даже математическая формула красоты — так называемое «золотое отношение», или «золотое сечение». Согласно этой формуле, отрезок прямой надо разделить на две части так, чтобы вся его длина относилась к большей части так же, как большая часть относится к меньшей. Если в строении лица соблюдено соотношение частей согласно этой формуле, то, по мнению некоторых антич-



ных художников, получится гармоничное лицо. В некоторых классических статуях наблюдается соотношение частей согласно «золотому сечению».

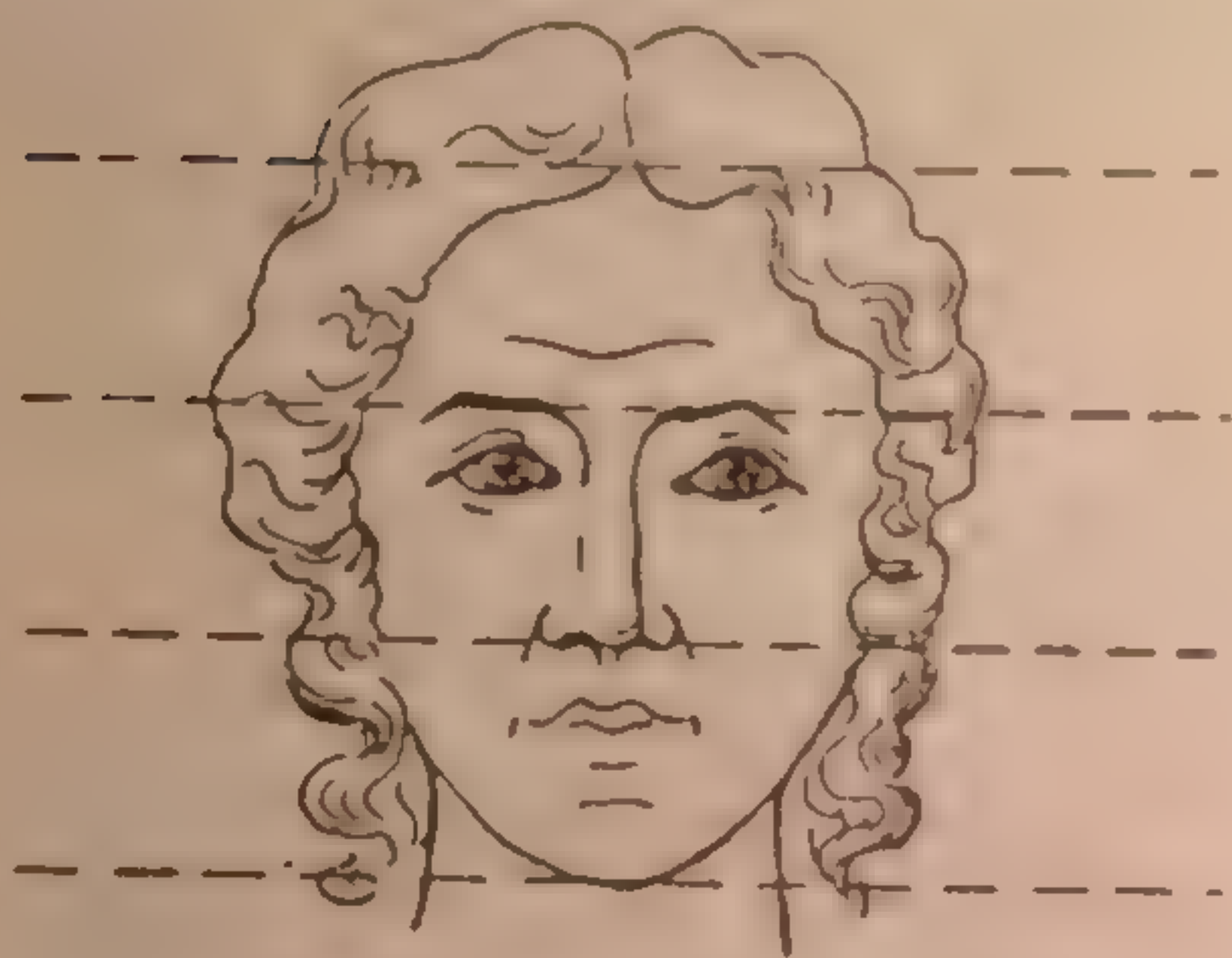


Рис. 4. Деление лица на три части

Была и другая теория, согласно которой пропорционально правильное лицо делится на три равных части — от корней волос до линии бровей, от бровей до конца носа, от конца носа до подбородка (рис. 4). Жизнь показывает, что всеобщую «формулу красоты» найти невозможно. В каждую новую эпоху возникают новые вкусы, новое представление о прекрасном. Так, например, идеалом

«светской» красивой женщины одно время считалась женщина с болезненной бледностью лица, слабая, с маленькими ручками и ножками и т. д. Такой «идеал» покажется нашим современникам и современницам по меньшей мере странным.

Мы не ищем готовых, стандартных формул и рецептов красоты. Мы ищем красоту в чертах людей наших дней. Вот где художник найдет бесчисленные варианты прекрасного, одухотворенного лица! Иного «источника красоты» и «формулы красоты» быть не может.

Советские люди любят и ценят все проявления прекрасного. Задача художников сцены — научиться воплощать черты прекрасного человеческого лица в правдивых образах современников.



---

## ТЕХНИКА ГРИМИРОВАНИЯ

**Строение черепа.** Для того чтобы уметь правильно гримироваться, нужно знать строение черепа и мышц лица.

Череп состоит из двух частей: черепной коробки и лицевой части.

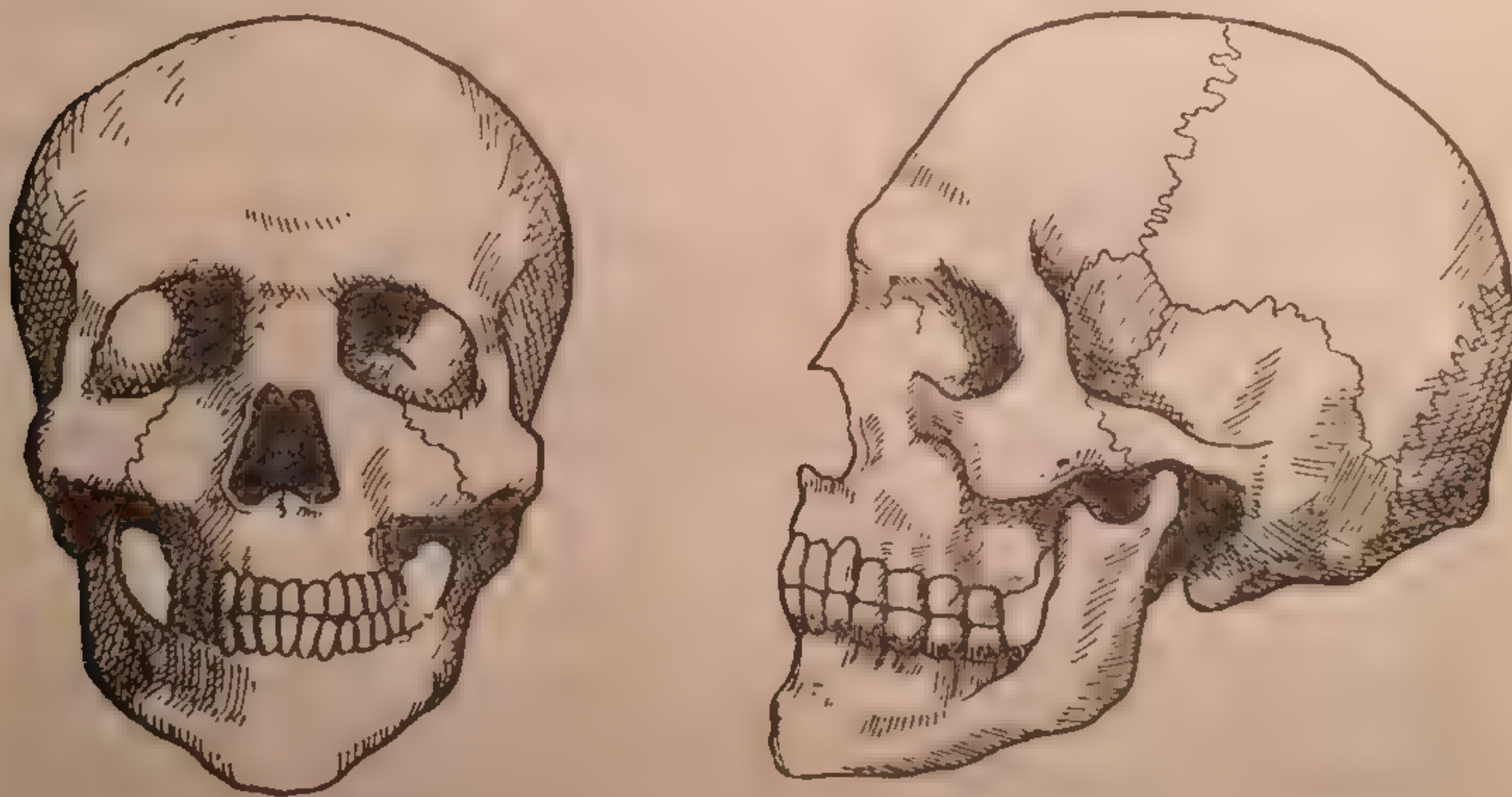


Рис. 5. Череп

Черепная коробка состоит из лобной кости, двух теменных, затылочной, двух височных и основной кости, находящейся внизу черепа и служащей его основанием. Лицевая часть состоит из верхней и нижней челюсти,



двух скуловых и мелких носовых костей. Все эти кости образуют выпуклости и впадины.

Основных выпуклостей на черепе шесть: две скуловые, носовая с хрящом, две надбровные дуги и подбородочная.

Впадин одиннадцать: две височные, две глазные, две подскуловые, носовая, две челюстные, носогубная и подбородочная (рис. 5).

**Мышцы лица.** Форма лица зависит прежде всего от формы черепа, а выражение лица зависит от состояния мышц. Под влиянием различных рефлексов мышцы сокращаются и изменяют выражение лица. Мышцы, сокращение которых сказывается на выражении лица, называются мимическими (рис. 6).

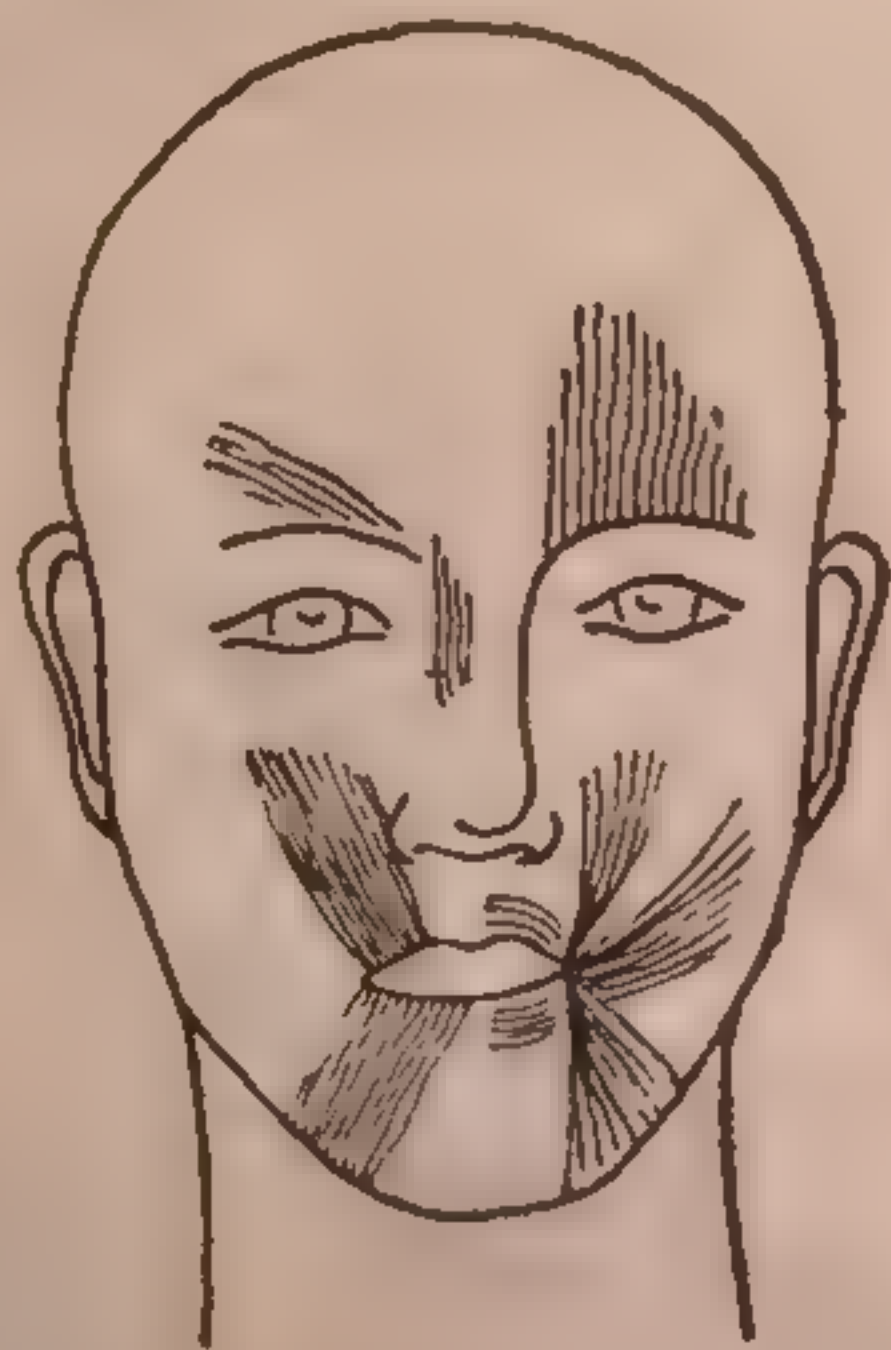


Рис. 6. Мышцы лица

В старом театре актеры-ремесленники заучивали определенные мимические выражения и пользовались ими в любом случае, в любой роли. Так сложились вековые актерские штампы. Их и сейчас можно встретить в некоторых оперных театрах, где горе, радость, любовь, ненависть изображаются актерами всегда одинаково, с помощью заученной мимики. Передовые русские театры объявили войну всяческим штампам на драматиче-

ской и оперной сцене. Каждый человек выражает свои чувства по-своему. Больше того, один и тот же человек в различных обстоятельствах по-разному выражает одни и те же чувства. В этом сказывается и характер человека, и обстоятельства, на которые он реагирует, и сила чувства. У одного человека чувство радости вызывает бурно оживленную мимику, другой переживает его «про себя», и оно отражается только в ярком блеске глаз, едва заметной улыбке и т. д. Наконец, большое значение имеет *характер* переживаемого



человеком чувства. Одно дело — радость от встречи с любимым человеком, другое — радость в момент выполнения сложного боевого или производственного задания. Внимательно наблюдая жизнь, актер-художник заметит, что советскому солдату, советскому рабочему свойственна особенная благородно скромная манера выражения своих чувств в тот момент, например, когда его чествуют товарищи за славный боевой или трудовой подвиг. Но и тут бывают бесчисленные оттенки. Одно дело — радостные переживания молодой девушки-колхозницы или рабочего-подростка, другое — те же переживания пожилого рабочего, бывалого солдата и т. д. Мимические штампы не выражают, а искажают эти чувства. И если актер пользуется ими сознательно или бессознательно, то получается «наигрыш», который всегда свидетельствует о неискренности его игры. Поэтому, описывая мимические выражения, складывающиеся под действием лицевых мышц, мы предостерегаем молодых актеров от механического воспроизведения этих мимических выражений. Ниже речь идет лишь о *примерном* соответствии переживаемых человеком чувств и его мимики.

Лобная мышца поднимает кожу лба и брови, образуя на лбу горизонтальные морщины, и широко раскрывает глазную щель. При этом лицо может выражать внимание, любопытство, изумление.

Круговая мышца глаза (орбитальная) разделяется на две самостоятельные части: верхнюю и нижнюю. Верхняя опускает бровь книзу, выпрямляет ее, образует на переносье вертикальные складки. В противоположность лобной, верхняя орбитальная мышца расправляет морщины лба (это примерно соответствует сосредоточенному выражению лица). Нижняя орбитальная мышца поднимает нижнее веко.

Мышца, сдвигающая брови, расположена над надбровными дугами. При сокращении этой мышцы брови сдвигаются, внутренние концы их поднимаются кверху, а наружные остаются опущенными книзу; посредине лба образуются поперечные складки, иногда продолжающиеся и на переносье.

Характерное косое положение бровей с приподнятыми кверху головками еще на старинных театральных



масках изображало горе, печаль. Но актер может передать глубокое, искреннее чувство горя и при неподвижном, как бы окаменевшем лице.

При бурной радости сокращаются большие скуловые мышцы, лобная мышца и круговая мышца рта. Губы растягиваются, носогубные складки выгибаются наружу, нижние веки приподнимаются, а у наружных углов глаз образуются лучистые складки. В результате сокращения «мышцы радости» получается «улыбка глаз», которая на некоторых лицах играет такую же заметную роль, как и улыбка губ.

Выражение отвращения и презрения при слегка зажмуренных глазах и опущенных углах рта появляется в момент сокращения орбитальных мышц, треугольных мышц, расположенных возле углов рта, и поперечных мышц носа, находящихся над его крыльями. Следует заметить, что при изображении сугубо отрицательных персонажей неопытные актеры часто злоупотребляют этим мимическим рисунком, и в результате получается «штамп злодея». Такие актеры забывают, что в жизни прототипы их отрицательных персонажей чаще скрывают, чем обнажают свои чувства. Надо избегать штампа «отрицательного персонажа».

Страх и ужас вызывает сокращение лобной мышцы, а также подкожной мышцы шеи, иногда опускание нижней челюсти.

Гнев, раздражение, кроме сокращения подкожной мышцы шеи, нередко вызывает также сокращение верхней круговой мышцы и жевательных мышц.

**Мимика и грим.** Мимика является одним из наиболее выразительных средств актерской игры.

Расстояние, отделяющее сцену от зрителя, требует усиления естественных мимических средств актера.

Для того чтобы выражение лица лучше воспринималось зрителем, на помощь исполнителю приходит гример.

Часто повторяемые движения одной и той же группы мышц, зависящие от характера человека, от его переживаний, образуют морщины, которые и создают определенное выражение лица, формируют его тип. Но в тех случаях, когда гример пытается воспроизвести на лице актера какое-нибудь одно определенное чувство,



хотя бы и типичное для данного образа, он лишь мешает исполнителю роли. Если, играя роль злого человека, преступника, исполнитель сделает себе «маску злобы» — нарисует резко изломанные брови, глубокую складку между ними, опустит вниз углы рта, то есть закрепит гримом все то, что является мимическим штампом злости, то образ получится фальшивым, неубедительным, актеру играть будет трудно. Как бы ни был обрисован в пьесе характер злодея, не только чувство злости должно отражать его лицо в течение всего спектакля. Актер должен передавать и другие чувства для того, чтобы ярче оттенить основную черту образа. Между тем «маска злодея», нарисованная гримом, помешает мимическому изображению других чувств, лишит лицо выразительности, приведет актера к искусственности и однообразию игры.

Вот почему, гримируясь, следует учитывать, что будет делать актер на протяжении всего спектакля, особенно в его узловые моменты, и лишь слегка подчеркивать типичные для сценического образа черты лица.

Задача актера — освоить найденный на репетициях грим, уметь носить его так, чтобы он стал «своим», а не чужеродным для загримированного лица.

Например, в гриме с узкой глазной щелью недостаточно нарисовать узкий глаз. Необходимо во время игры держать глаза прищуренными. Если же держать глаза широко раскрытыми, то впечатление от грима пропадет.

И, наоборот, если мы с помощью грима увеличиваем разрез глаз, нельзя щурить их. Взаимосвязь между мимикой и гримом — это и есть умение носить грим.

**Изучение своего лица.** Знание анатомии лица в одинаковой степени необходимо и актеру и гримеру. Но этого еще недостаточно. Каждое лицо имеет свои особенности и, приступая к гриму, следует детально изучить его достоинства и недостатки. Допустим, у актера худощавое лицо, высокий лоб, прямой нос и «энергичный», как говорят, волевой подбородок. Если он играет роль молодого, энергичного человека, лишенного других особо характерных черт, то делать с этим лицом, по существу, ничего не надо: достаточно подчеркнуть только собственные черты, сделать их более вырази-



тельными и яркими. А другой актер, обладающий расплывчатыми чертами лица, для этой же роли будет нуждаться в более сложном гриме.

Иногда бывает, что лицо, привлекательное без грима в жизни, со сцены кажется некрасивым, неправильным. Происходит это оттого, что актер загримирован без учета черт его лица. Вместо того чтобы скрыть недостатки и подчеркнуть достоинства лица, грим усугубил его недостатки и исказил то, что было в нем привлекательного. Например, при худобе лица щеки не были округлены, а, наоборот, сужены; или нос, который следовало бы сделать короче, оказался удлиненным.

Достигнуть нужного впечатления можно только, зная анатомию и особенности гримируемого лица. Рисую на нем впадины и выпуклости, можно добиться полного изменения впечатления от формы лица, не прибегая к наклейкам, то-есть не меняя его действительного рельефа.

Каждый гримирующийся, детально изучая свое лицо, должен весьма критически и объективно оценивать его достоинства и недостатки. Нужно уметь находить характерность для того или иного образа, исходя из особенностей своего лица, изменяя или уравнивая те черты лица, которые мешают созданию задуманного внешнего облика.

Например, актер с излишне широким лицом и небольшой головой играет роль, в которой он должен быть внешне красив. Если он гладко зачесет волосы, его голова будет выглядеть еще меньше, лицо покажется слишком большим. Эта непропорциональность придаст лицу комический вид. Стоит только изменить прическу, сделав ее пышной, как пропорции уравновесятся, и лицо станет привлекательнее. Уравнивание пропорций между отдельными частями лица имеет первостепенное значение в гриме. Диспропорции в чертах лица являются основой комического грима. Впрочем, следует подчеркнуть, что наши первоклассные комедийные актеры никогда не смешат зрителя неправильностями лица. Народный артист СССР И. Ильинский в роли Мурзавецкого («Волки и овцы»), в роли Хлестакова («Ревизор») вызывает бурную реакцию смеха не какими-



либо внешними комическими чертами персонажей, а глубоким раскрытием существа этих комедийных характеров. В обеих ролях грим дает ясное представление об этих характерах, но ничего карикатурного в нем нет.

**Гримировальные краски.** Имеющиеся в продаже жировые гримировальные краски представляют собой густую массу, которая накладывается на лицо и легко снимается вазелином.

На холоде краски застывают, и тогда работать ими невозможно. Чтобы размягчить краски, их нужно слегка растереть на ладони. На жаре краски разжижаются. Поэтому не следует держать их близ огня, на солнце.

Коробка гримировальных красок обычно содержит в себе восемь-девять цветов: 1) белый (в чистом виде не применяется, а служит для смешивания и смягчения других цветов); 2) светлорозовый, или, как его принято называть, № 2; 3) темнорозовый с желтизной, или № 3, общий тон; 4) светлокрасный (кармин) — для молодого румянца и губ при молодом гриме; 5) темнокрасный (бакан) — для старческого румянца и губ; 6) коричневый — для теней, впадин, бровей и в смеси с баканом для морщин; 7) синий — для подводки глаз, изображения небритости, синяков; 8) черный — для глаз и бровей при черных волосах, а также для смешивания и усиления других цветов; иногда набор грима содержит еще и желтую краску.

Синяя и черная краски употребляются очень редко, и без них вообще можно обойтись. Остальные же краски могут быть заменены тремя: белой, красной и коричневой. Смешивая их, вы получите любой из нужных вам цветов. Светлорозовый получается в результате смешивания белого с небольшим количеством красного. Для того чтобы получить темнорозовый, туда нужно добавить коричневую краску.

Но если нет и этих красок, то белую можно заменить цинковым порошком или мелом, которые надо развести с небольшим количеством какого-либо жира. Красную лучше всего заменить обыкновенной губной помадой или, в крайнем случае, свеклой или клюквой, темные цвета — лакричным порошком, разведенным в воде, жженой пробкой или березовым углем.



Если нужно покрыть гримом все лицо, это делают пальцем. Тем же способом накладывают румянец, закрашивая бока носа, глазные впадины — словом, все то, что не требует тонких линий. Но брови, морщины, глаза гримировать пальцем нельзя, для этого требуется растушевка или тонкая кисточка № 1—2.

**Растушевка.** Растушевка обычно продается вместе с гримом. Можно заменить ее обожженной спичкой или сделать самому. Для этого берут кусок бумаги, складывают его вдвое, вырезают конусом, плотно скатывают широким краем внутрь и заклеивают наружный край.

**Лак.** Бороду, усы, бакенбарды наклеивают на лицо белым спиртовым сандарачным лаком № 9, который продается там же, где и прочие гримировальные принадлежности. Он очень липкий, быстро сохнет и хорошо смывается с лица вазелином, а также хорошо отстает и от наклейки. Для того чтобы очистить наклейку от старого, засохшего лака, ее следует перед гримировкой слегка потереть между пальцами.

Если спиртовой лак достать нельзя, его можно заменить накожным клеем (он продается в аптеках и употребляется для пластырей). Можно самому приготовить лак из канифоли. Для этого канифоль растирают в слегка подогретом спирте или одеколоне.

Ни в коем случае нельзя клеить бороду и усы столярным, канцелярским или другим клеем, так как при этом возможны различные заболевания кожи.

**Основные правила гримирования.** Гримировальные краски сами по себе совершенно безвредны, так как они состоят из минеральных и растительных красок и жиров. Но они требуют аккуратного обращения.

Правила нанесения гримировальных красок на лицо и пользования принадлежностями для грима делятся на гигиенические и технические.

К гигиеническим правилам относятся следующие: лицо перед гримировкой должно быть абсолютно чистым. Желательно протереть кожу одеколоном, разбавленным водой, или вазелином. Руки необходимо предварительно хорошо вымыть.

Все принадлежности для грима — краски, растушевки, кисти, вазелин и т. д. — должны быть абсолютно



чистыми, тщательно охраняться от пыли. В противном случае они будут загрязнять и раздражать кожу.

Как при гримировании, так и при разгримировке ни в коем случае не следует втирать краску в кожу. Ее надо наносить легко и в одном направлении: сверху вниз по обе стороны от носа (стрелки на рис. 7 показывают, по каким направлениям следует растирать грим на лице).

При снятии грима лицо покрывается вазелином или другим жиром (только не соленым), начисто вытирается и запудривается.

Умываться после грима нужно теплой водой, так как холодная вода не только не растворяет частиц жировых веществ, оставшихся после грима и вазелина, но, сужая поры нашей кожи, задерживает эти частицы. Теплая же вода, расширяя поры, растворяет и уносит оставшиеся частицы грима.

Применяемые при гриме нежировые краски, как, например, морилка, белила и другие, приготовленные на воде, одеколоне, глицерине и т. д., смываются теплой водой с мылом.

Технические правила гримирования таковы: гримирующийся должен сидеть прямо перед зеркалом, лицо его должно быть хорошо и равномерно освещено с обеих сторон лампами, расположенными примерно на уровне его глаз.

Перед началом гримировки волосы должны быть убраны, то-есть зачесаны. Если они длинные, их следует завязать.

Парик со лбом надевают до гримировки, а парик без лба и женский парик — после грима и запудривания. Когда парик надет, то прежде чем его приклеить или приколоть, необходимо проверить, правильно ли он надет. Если парик надет низко, то его кромка не плотно пристает ко лбу. Если он надет слишком высоко,

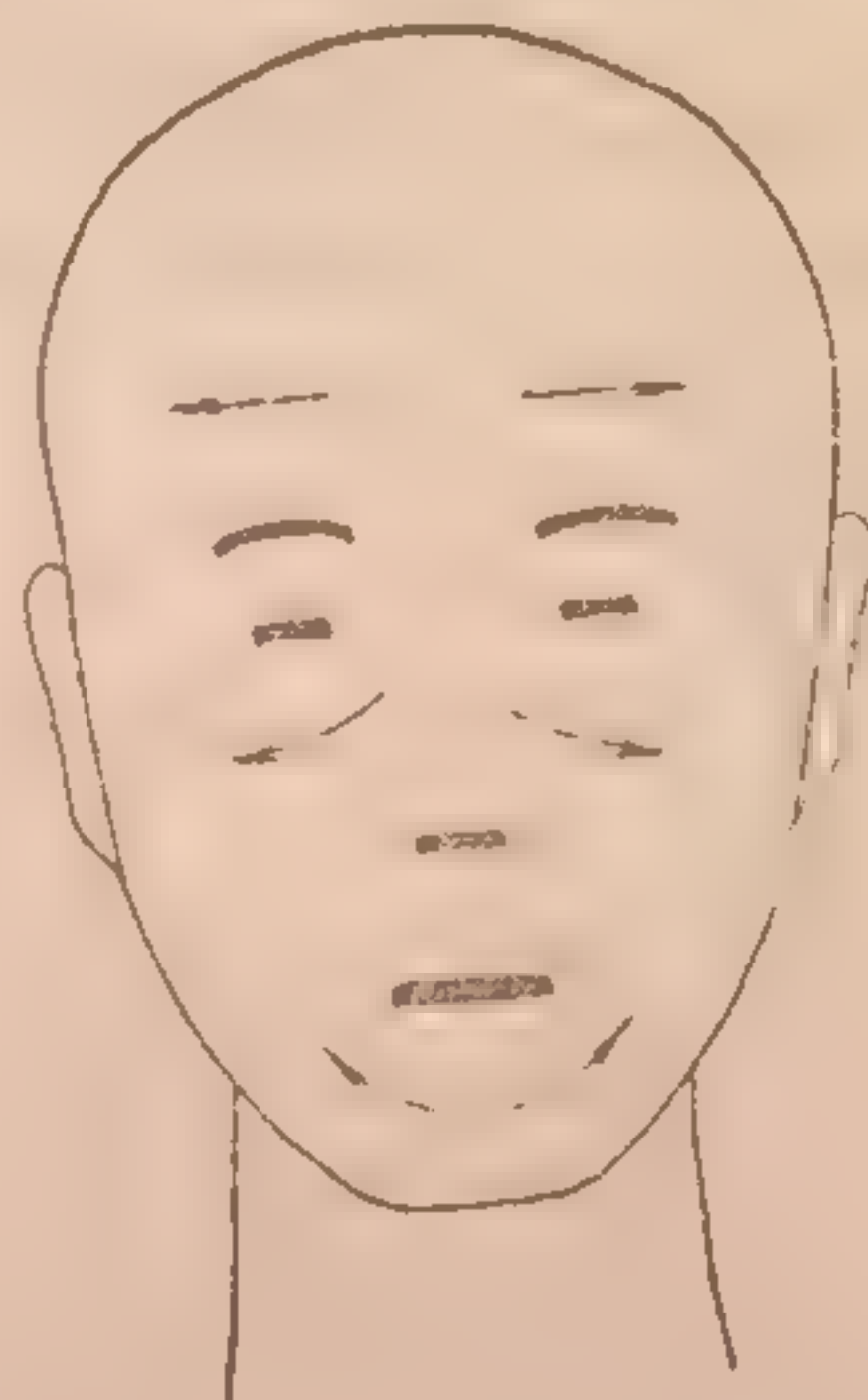


Рис. 7. Стрелки показывают, по каким направлениям следует накладывать и снимать грим



то кромка парика врезается в лоб, образуя глубокую линию. Если парик без лба надет слишком высоко, то виски парика ползут вперед, к бровям, если же он надвинут слишком низко на лоб, то виски парика сползают на уши. Всегда нужно стараться сделать так, чтобы кромка парика была выше подвижной части лба.

Прежде чем надеть парик, нужно аккуратно зачесать собственные волосы и сложить их так, чтобы они не мешали парику — не были видны из-под его краев и не меняли формы головы.

Женские длинные волосы зачесывают назад, разделяют на затылке пополам и оба конца укладывают вокруг головы — один навстречу другому так, чтобы они не деформировали голову и не портили формы прически парика. При парике с зачесанным гладким затылком и пышной или высокой лобной частью собственные волосы укладывают так, чтобы они не увеличивали затылок. Основная масса волос укладывается там, где будет высокая часть прически в парике. При парике с гладким пробором и пышным затылком собственные волосы укладывают как можно тоньше спереди, а основную их массу укладывают там, где будет пышная часть прически в парике.

Уложенные волосы прикалывать шпильками неудобно. Чтобы они не распадались, их завязывают полоской тюля или марли шириной в 8—10 сантиметров. Плотной обхватив полоской уложенные волосы, завязывают ее концы на затылке. Если волосы короткие и шпильки держаться в них не могут, следует также повязать голову тюлем или марлей и концы шпилек, прикалывающих парик, пропустить под повязку.

Надев женский парик, его берут за затылочную часть и натягивают от лба по направлению к затылку и за виски вниз, затем височные части и углы затылочной части парика прикалывают шпильками, закрепляя его таким образом на голове.

Парик должен быть хорошо прикреплен к голове, так, чтобы он плотно облегал ее. Если женский парик слишком велик, то сзади под волосами его закалывают шпилькой, а мужской парик ушивают.



Если парик очень глубокий, его следует ушить на затылке поперечной складкой, а если он мелок, то его разрезают на том же месте, вставляют полоску того материала, из которого сделан монтюр<sup>1</sup>, и снаружи зашивают ее волосами.

Парики с высокими, пышными прическами удобнее надевать причесанными. Парики с гладкими прическами, плотно облегающими голову, лучше причесывать на голове.

Парик со лбом на длинные женские волосы надевать труднее. В таких случаях лучше лобик надевать отдельно. Делают это так: берут кромку тонкой материи (батист, газ, муслин) шириной в 4—5 сантиметров, край кромки приклеивают на лоб у самых волос, концы раздваивают и завязывают на затылке или соединяют резинкой.

**Последовательность грима.** Гримироваться нужно в такой последовательности: если в гриме нет наклеенного носа и других наклепок, то начинают наносить краску общего тона. Затем последовательно накладывают румянец, рисуют впадины, выпуклости, гримируют глаза, брови, морщины, губы.

Количество красок на лице должно быть минимальным: чем меньше красок на лице, тем оно будет живее и подвижнее. Нужно стремиться к тому, чтобы зритель не замечал красок на лице актера и сам актер их не чувствовал.

При переходе от одной краски к другой необходимо вытирать руки и следить за тем, чтобы один цвет случайно не примешивался к другому.

Растушевку и кисть следует держать плашмя. Желательно для каждого цвета краски иметь отдельную растушевку или кисть. Если же приходится пользоваться одной кистью или растушевкой, то нужно вытирать ее после перемены цвета краски.

Нельзя перегружать грим мелкими, невыразительными деталями и штрихами; каждый мазок на лице должен быть выразителен, точен и оправдан.

---

<sup>1</sup> Монтюром называется основа парика, бороды и усов, на которую нашиты волосы. Обычно он делается из батиста или тюля.



Нельзя также увлекаться какой-либо отдельной деталью грима (глаза, нос, подбородок). Необходимо уравнивать ее с остальными частями лица в отношении цвета и формы.

Ширина и интенсивность штриха зависят от ширины растушевки или кисти и от степени нажима. Если какой-нибудь штрих не удался, его лучше стереть и нанести наново, а не исправлять.

Пот и лишний жир с лица не вытирают, а удаляют мелкими нажимами свернутого в комочек лигнина или куском марли, ваты.

Пудрить лицо следует только после того, как грим закончен полностью, так как краска ложится на пудру плохо и при этом не тушется. Пудра для грима должна быть не жирная, цвета общего тона, то-есть для светлого грима нужно употреблять светлую пудру, а для грима стариков и изображения загара — темную.

Пудрят лицо пуховкой или ватой легко, не нажимая, чтобы не стереть грим. Чтобы пудра не ложилась комками, перед употреблением пуховку встряхивают. Лишнюю пудру с лица снимают «заячьей лапкой», а с бровей и ресниц — растушевкой или кистью. Запудривать грим нужно потому, что пудра закрепляет грим, смягчает резкие линии грима и удаляет блеск. Чтобы изобразить вспотевшее лицо, его после грима не запудривают, а покрывают глицерином.

Растительность — бороду, усы, брови и т. д. — клеят после запудривания.

В тех случаях, когда приходится применять налечку готовую — «клееный нос», подбородок, щеки — или при гриме с париком, имеющим «шею», следует помнить о маскировке краев. Тонкую и узкую полоску ватки наклеивают вдоль края налечки, соединяя последнюю с кожей. Затем всю ватку пропитывают лаком, смачивают водой и прижимают мокрым полотенцем. Благодаря этому лак свертывается, ватка крепко приклеивается, поверхность ее становится упругой, не липкой. Ее легко закрасить краской общего тона.

Этот способ не только маскирует края, но и предохраняет налечку от отклеивания.

Чтобы грим был свежим на протяжении всего спек-



такля, необходимо уметь сохранять его на своем лице. Во время антракта надо снять с лица пот, слегка подправить краски, припудрить лицо, подклеить отставшие места растительности, причесаться и т. д.

Кроме того, загримированному актеру рекомендуется в свободное от игры на сцене время меньше двигаться, чтобы не уставать, не вызывать на лице пот.

**Законы светотени.** Когда мы говорим о гриме лица, мы всегда говорим о цвете или о форме. Например, мы говорим: худое лицо, полное лицо — это относится к форме. Бледное, смуглое, румяное лицо — это относится к цвету. Возраст персонажа, состояние его здоровья, мимическое выражение — все это передается в гриме посредством цвета и формы.

Определенное расположение на лице светлых и темных тонов, то-есть нарисованных впадин и выпуклостей, создает впечатление формы лица.

Почему мы видим впадину или выпуклость там, где в действительности никакой впадины или выпуклости нет, а имеется только раскрашенная плоскость?

Если мы на листе бумаги нанесем циркулем три одинаковых по величине круга и на двух из них нарисуем тени в тех местах, где они бывают на выпуклом и на вогнутом полушарии, то наш глаз воспримет эти круги, как объемные предметы, полушария. Один круг покажется нам выпуклым, второй — вогнутым, а третий круг — без теней — будет выглядеть плоским. Следовательно, объем воспринимается нашим глазом благодаря теням. При этом высветленные места кажутся приближенными, а темные — удаленными.

Сильное и равномерное освещение сцены, значительное расстояние от актера до зрителя лишают его лицо объемности, скрадывают мимику.

Вот почему необходимо гримироваться даже в тех случаях, когда лицо актера вполне подходит к исполняемой роли и не требует изменений ни в цвете, ни в форме. Это нужно для того, чтобы сделать лицо более объемным, а следовательно, более выразительным.

Пользуясь при гримировке приемами светотени, то-есть сочетанием темных и светлых тонов, можно создать иллюзию изменения лица. Следует только твердо пом-



нить, что темные тона красок суживают, углубляют, отдаляют предмет, светлые — расширяют, приближают его. Густо положенная темная краска будет казаться темнее такой же краски, положенной тоньше.

Но недостаточно знать законы светотени, при помощи которых подчеркиваются впадины и выпуклости на лице. Необходимо твердо усвоить, где находятся эти впадины и выпуклости, надо знать их форму, чтобы передать привычное для глаза их расположение. Необходимо помнить об анатомическом строении человеческого лица, о строении черепа, о форме и расположении мышц.

Гримируясь, надо принимать в расчет те впадины и выпуклости, какие имеются на лице актера, прощупав и определив их форму. Допустим, исполнителю необходимо сузить лоб, в таком случае при помощи гримировальных красок (темнее общего тона) следует увеличить височные впадины.

Гримируя лицо, мы кладем краски не на плоскость, которая позволяет рисовать любую форму и рельеф, а на объемные части человеческого лица. Форма теней в гриме зависит не от источника света, а от формы черепа. Тени в гриме — это впадины, морщины и те места на лице, которые необходимо подчеркнуть, углубить, убрать или сузить. При равномерной насыщенности красок двух рядом расположенных цветов та часть лица, которая окрашена более темным цветом, будет казаться впадиной. Окрашенная более светлым цветом часть лица покажется выпуклостью. Это необходимо учесть при выборе красок для грима.

Было бы ошибочно указывать точные цвета красок для нанесения теней при изображении впадин, так как они целиком зависят от цвета красок, которыми сделан весь грим.

При любом гриме общий тон, впадины и выпуклости должны быть выдержаны в одном тоне (красноватом, желтоватом, сероватом), который должен лишь ослабляться или усиливаться. Поэтому, приступая к гриму, очень важно определить, каким должен быть его общий тон.

**Освещение.** Выразительность загримированного лица зависит от приемов нанесения красок, от силы и



цвета освещения и от расстояния между актером и зрителем.

Живописные приемы грима рассчитаны на переднее рассеянное освещение (рампа, выносные софиты). К этому необходимо добавить, что при сильном освещении сцены и небольшом расстоянии от актера до зрителя грим должен быть мягче. И наоборот, при тусклом освещении и отдаленности сцены от зрительного зала следует применять гримировальные краски более ярких тонов.

Переходы от цвета к цвету в том и другом случае должны быть тщательно стушеваны, причем в первом случае тушевка должна быть тоньше. Как правило, гримировку рассчитывают на середину зрительного зала, но всегда нужно помнить и о первых и о последних рядах.

При подборе красок для гримировки необходимо учесть и то, что цвет освещения сильно влияет на цвет гримировальных красок, поглощая или изменяя его. При красном освещении сцены красная краска на лице актера (румяна, губы) будет казаться бледной, синяя и коричневая — значительно темнее, чем при белом свете. При зеленом свете красная будет казаться почти черной, а зеленая — бледной. При синем свете красная краска на лице сильно потемнеет, примет фиолетовый оттенок, синяя же сильно побледнеет.

Степень поглощения и изменения цвета красок светом целиком зависит от окраски светофильтров, фонарей и ламп. Важно помнить, что грим, сделанный в уборной актера, еще не может считаться законченным — его необходимо проверять практическим путем: на различных расстояниях от зрителя до сцены, при различном освещении. Проверку следует закончить во время генеральных репетиций.

**Цвет кожи и общий тон.** Климатические условия, принадлежность к той или иной национальности, социальной группе, состояние здоровья, возраст — все это оказывает влияние на оттенки цвета человеческой кожи (не говоря о разнообразии оттенков белой кожи; даже черная кожа американских негров бывает и очень темной и почти светлой).



У здорового русского человека кожа упругая, розовая, на щеках равномерный румянец. У малокровных — кожа бледная. Для больных лихорадкой, туберкулезом характерен бледный цвет лица с резко очерченным румянцем. При болезнях печени и особенно при желтухе кожа принимает желтый оттенок, при цынге — землистый.

У людей, работающих на открытом воздухе (крестьян, моряков, рыболовов и т. д.), под влиянием солнца и ветра кожа обветривается и принимает более темный цвет (загар, обветренное лицо). Прежде всего и более всего поддаются загару и обветриванию открытые и выпуклые части лица — нос, скулы, лоб. У людей, работающих в закрытых помещениях и мало находящихся на воздухе, цвет кожи преимущественно бледный.

У молодых людей кожа эластичная, свежая, поры не растянуты. У дряхлых стариков кожа растянута и ложится складками. Цвет кожи у них землистый, очень часто на носу и скулах сквозь кожу просвечивают вены, отчего эти места приобретают сизый оттенок.

Таковы общие предпосылки, которые нужно иметь в виду, приступая к гримированию лица. Перейдем теперь к технике накладывания общего тона, который в гриме дает иллюзию цвета кожи.

Стандартная коробка грима содержит два номера красок телесного цвета, предназначенных для общего тона. Но это вовсе не значит, что ими надо пользоваться в таком виде, в каком они продаются. Чаще всего их смешивают вместе или подмешивают к ним краски других цветов, добиваясь нужного тона.

Было бы ошибочно рекомендовать стандартные, одинаковые для всех случаев цвета. Но чего следует придерживаться непременно, — это соотношения красок. Оно зависит, как сказано выше, от общего тона. Этот общий тон должен лишь ослабляться или усиливаться. Поэтому все оттенки, применяемые в гриме одного лица, составляются из одних и тех же цветов краски с преобладанием темного для впадин и светлого для выпуклостей.

При сероватом с желтизной общем тоне цвет для впадин и морщин можно составить из коричневой и серой



или синей краски. Чтобы высветлить краску, в нее добавляют общий тон; чтобы усилить краску, добавляют бакан. При красновато-коричневом тоне цвет для впадин и морщин составляется из смеси бакана с коричневой краской, куда опять-таки добавляется общий тон. Краска для выпуклостей в первом случае составляется путем добавления в общий тон желтого, во втором — розового с желтизной.

При смешивании красок нужно учитывать пропорции цветов. Нужный оттенок достигается добавлением то одного, то другого цвета. Здесь давать советы и указывать пропорции бесполезно. Освоить смешивание красок можно только практическим путем.

Следует напомнить, что белая и черная краски служат для усиления того или иного цвета. Смесь желтой и красной красок дает оранжевую, сочетание синей и желтой — зеленую, а красной с синей — фиолетовую краску.

Общий тон составляют и кладут на лицо следующим образом: берут пальцем из коробки нужную по цвету краску и переносят ее на ладонь левой руки, которая в процессе гримировки служит как бы палитрой для смешивания красок. Составленную для общего тона краску берут частями с ладони указательным пальцем правой руки и наносят на лицо, не втирая, а слегка постукивая пальцем в определенном направлении (как мы уже говорили, сверху вниз и в обе стороны от носа).

При накладывании общего тона нельзя забывать законов светотени. Общий тон не всегда следует класть на лицо равномерно. Чтобы скрыть существующие впадины и тем самым округлить лицо, на них кладут более светлую краску, а на выпуклости — более темную. Чтобы сузить лицо, с боков наносят более темную краску, а на середину, начиная от лба до подбородка, более светлую.

Общий тон от лица к шее должен быть тщательно стушеван, сведен на нет. Для грима негра общий тон лучше класть не гримировальной краской, а жженой пробкой, которую разводят на пиве. Этот состав легко смывается теплой водой с мылом. Общий тон при гриме краснокожих, а также при изображении загара



обычно распространяется на шею, грудь, руки и другие части тела, которые могут быть видны зрителю. Для этой цели употребляется состав жидких красок (рецепт см. в разделе «Шея и руки»). Как и жженая пробка, он снимается теплой водой с мылом. Преимущество этих составов в том, что они дают впечатление естественного цвета, не стираются во время игры и не пачкают одежды.

Удобнее подбирать, составлять и смешивать цвета краски заблаговременно, а не в тот момент, когда приходится гримироваться.

Оттенок румянца определяется цветом лица, его общим тоном. Чем светлее общий тон, тем светлее должен быть румянец. И наоборот, на темном лице румянец должен быть темным. Вот почему краской в чистом виде пользуются редко. Обычно ее смешивают с баканом, с желтой, белой или телесной краской, в зависимости от общего тона.

Красная краска служит не только для передачи цвета румянца, но является и теневой краской. Об этом следует помнить, так как неверно положенный румянец может создать неужное впечатление худобы, впалых щек, неуместно сузить или расширить лицо.

Техника нанесения румянца жировой краской на лицо такая же, как и техника накладывания общего тона. Основной прием — мягкое ступивывание всех границ румянца, постепенное сведение его на нет к общему тону. Для того чтобы границы румянца хорошо ступивывались и сходили на нет, вначале румянят лицо бледной краской и ступивывают ее края, затем самый центр румянца красят ярче и снова ступивывают границы.

Не зная строения лица гримирующегося и задуманного грима, нельзя указать точных мест расположения румян. Поэтому мы приводим для примера три схематических рисунка расположения румян. На рисунке 8 показано расположение румян, не изменяющее формы лица. На рисунке 9 показано расположение румян, придающее лицу округлость: румянец расположен на верхних частях щек, ближе к глазам, слегка подрумянен и подбородок. На рисунке 10 показан румянец,



сужающий лицо. Его кладут на щеках дальше от носа, ближе к ушам и стушевывают вниз на всю щеку, оставляя передние части щек (от носа до середины глаз) и подбородок светлыми.

Кроме жировых красок, существуют еще румяна в порошке, так называемые «сухие румяна». Употреб-



Рис. 8. Расположение румян, не изменяющее формы лица

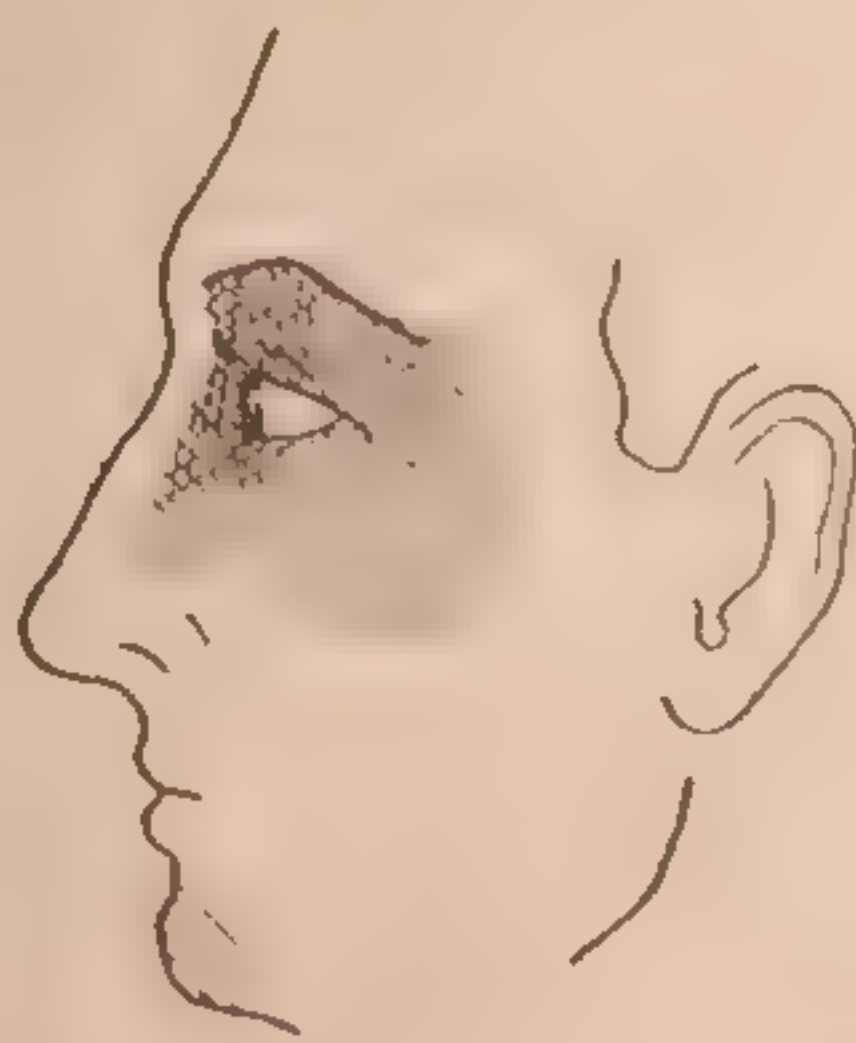


Рис. 9. Расположение румян, округляющее лицо



Рис. 10. Расположение румян, сужающее лицо

ляются они так: после того как грим закончен и запудрен, заячьей лапкой набирают румяна, слегка встряхивают и наносят на лицо. Лишние румяна снимают ваткой или пуховкой, действуя ими как резинкой при рисовании.

Большое место в гримировке занимают морщины, расположение которых характерно для возраста и других особенностей изображаемого лица.

Прежде всего морщины образуются там, где сильнее действуют лицевые мускулы, — на лбу, вокруг глаз и у крыльев носа. От часто повторяющегося движения одной и той же группы мышц образуются морщины, которые с течением времени закрепляются.

Следует помнить, что морщина человеческого лица — это излом кожи, узкая впадина, и, нанося ее, нельзя просто провести линию, а необходимо придать ей соответствующую форму.

Цвет краски для морщин тот же, что и для впадин, — чаще всего для этой цели применяется бакан, смешан-



ный с синей или коричневой краской. Он должен быть значительно темнее общего тона.

Кистью или растушевкой проводят черту и тщательно растушевывают ее пальцем. Центр морщины должен быть резче, темнее, а края — тоньше, бледнее и незаметно сходить на нет. Так как кожа над морщиной образует выпуклость, то верхний край морщины высветляют, то-есть покрывают краской светлее общего тона. Линия морщины должна быть слегка извилистой, а форма — четкой.

Наносить морщины нужно очень тщательно и аккуратно. Ничто в гриме так не выдаст фальши, как излишние по количеству и плохо сделанные морщины.

Нужно наносить на лицо лишь самые характерные морщины. Мелкие штрихи и морщинки не видны зрителю и только грязнят лицо.



---

## ГРИМ ОТДЕЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ ЛИЦА И ТЕЛА

**Глаза.** Самое выразительное в человеческом лице — глаза. В них ярче всего отражаются переживания, чувства человека. Недаром существует поговорка: «Глаза — зеркало души». Взгляд дополняет то, что недосказано текстом, жестом, и придает иной раз подлинное значение сказанной актером фразе. Никто из зрителей не забудет полный ума и силы взгляд Н. Черкасова — профессора Полежаева, вдохновение в глазах А. Борисова — Мусоргского.

При помощи грима мы можем добиться того, что глаза актера будут хорошо видны с последнего ряда партера. Мы можем изменить форму глаз, придать взгляду необходимую характерность. Грим изменяет рисунок глазной впадины, разрез глаз, их глубину, выпуклость и в известной мере цвет. Если покрыть соответствующими красками верхнее и нижнее веко, можно изменить цвет глаз.

Размеры и формы глазной щели зависят от строения лица и от сокращения лицевых мускулов. При возбуждении, при страхе и удивлении глазная щель раскрывается шире, при усталости — сужается. У близоруких, как правило, глаза прищурены и бывают уже, чем у дальнорукых. У детей глаза кажутся широко раскрытыми; объясняется это тем, что у них длина глазной щели значительно меньше, чем у взрослых, а ширина приблизительно та же.

Гримируясь, следует учитывать, что, увеличивая



размер носа, мы как бы уменьшаем размер глаз. Величина глаз зависит не от величины глазных яблок, а от длины и ширины глазных щелей: чем меньше и короче щель, тем меньше кажется глаз, и наоборот (рис. 11, 12).

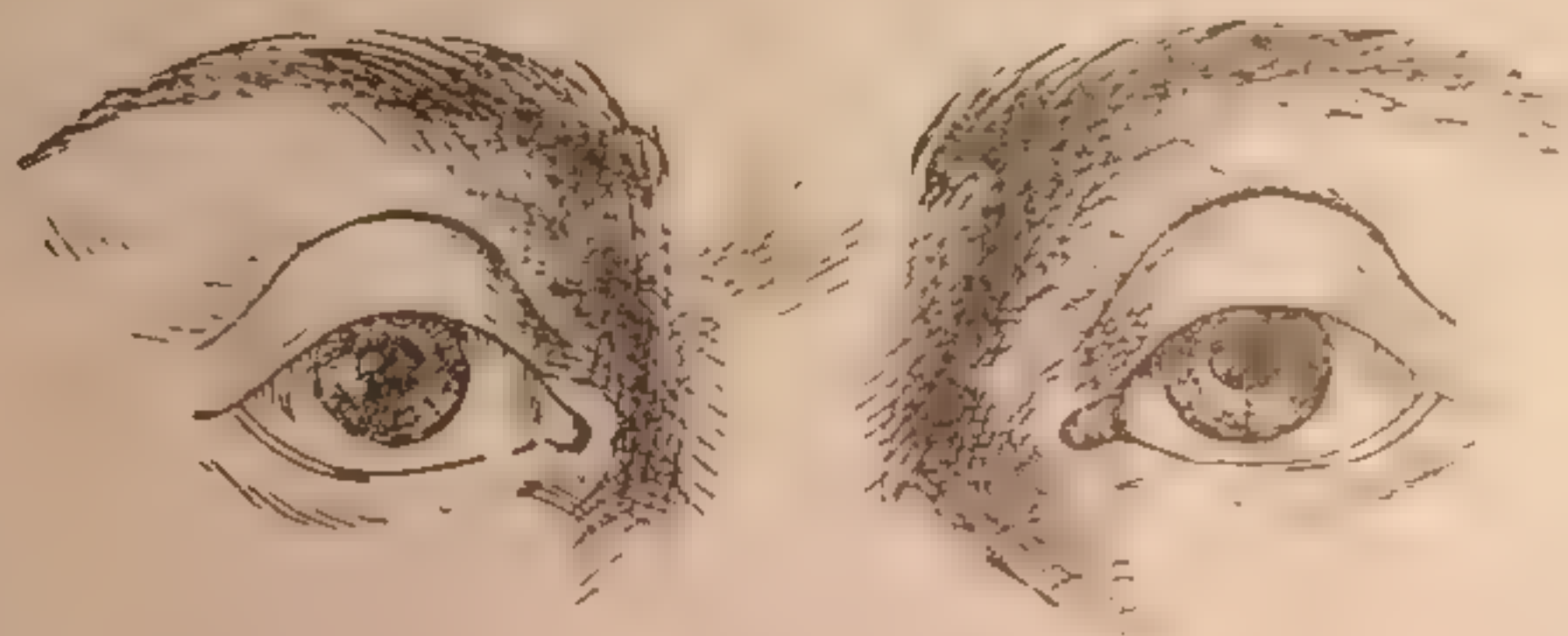


Рис. 11. Глаза европейца



Рис. 12. Глаза монгола

В современной технике грима для изменения формы глаз существует два способа: живописный и живописно-скульптурный.

Живописный прием основан на подчеркивании линий, изображении впадин и выпуклостей, при помощи которых создается нужное впечатление глубины, величины и формы глаза. Цвета применяемых для этой цели красок, как было сказано, создают иллюзию цвета самих глаз (окраска век на значительном расстоянии как бы переходит на глазное яблоко).

Густые ресницы можно изобразить при помощи «крапа». Для этого три части черной гримировальной краски растапливают с одной частью воска. Перед тем как нанести краску, приготовленную для «крапа», необходимо ее подогреть. Более естественные — наклеенные на верхние веки «готовые» ресницы.

Блондинки большею частью голубоглазы; темно-карие и черные глаза бывают преимущественно у брюне-



ток. Поэтому прежде чем приступить к гриму глаз, нужно тщательно подобрать цвета красок с учетом цвета парика или волос исполнителя.

В стандартной коробке грима имеются следующие цвета красок, которыми пользуются для углубления и подводки глаз: синий, голубой, красный, баган, коричневый и черный. Все они относятся к группе темных красок.

Наиболее выразительны на сцене умеренно углубленные глаза. Для того чтобы достигнуть такого впечатления, глаза оттеняют гримом. На растушевку берут краску необходимого цвета, накладывают ее на центр выступа верхнего и нижнего века, затем растушевывают на верхнем веке, сводя на нет по направлению от ресниц и внутреннего угла глазной впадины. Внешний угол над верхним веком слегка подрумянивают, а при «молодом» гриме ставят во внутреннем углу красную точку. Если форма глаз не требует изменения и исправления, то на этом грим глаз заканчивается.

Если глазная впадина сама по себе достаточно глубока, то всю ее, включая и верхнее и нижнее веко, слегка подрумянивают и, чтобы придать глазу выразительность, подтушевывают верхнее и нижнее веко. Для этого у самых корней ресниц подводят растушевкой штрих и растушевывают его концом пальца с таким расчетом, чтобы получилась небольшая тень, более темная у ресниц и сведенная на нет к углам глаз.

Говоря об углублении глаз, надо упомянуть о своеобразной синеве, которая появляется на веках и под глазами у лиц с тонкой и нежной кожей, главным образом у женщин, после утомления, нервных потрясений и т. п. Чтобы подчеркнуть силу страданий, переносимых героинями, такой подкраской иногда злоупотребляют. Эту «синеву» надо класть умеренно и тщательно растушевывать ее.

Чтобы выравнивать форму глаза с косым разрезом и приподнятым внешним углом, на растушевку или на кисть берут темную краску и проводят тонкую линию вдоль нижних ресниц у самых корней, но в горизонтальном направлении, отходя у внешнего угла от линии своих ресниц. Затем слегка растушевывают. Такую же



линию у самых ресниц проводят и на верхнем веке. Линии подводки должны создавать впечатление ресниц. Так как верхние ресницы всегда гуще нижних, то линия на верхнем веке должна быть резче нижней. Некоторые гримирующиеся заполняют пространство между линиями подводки у внешнего угла глаза краской цвета белка. Но это не всегда дает нужный эффект, а зачастую создает впечатление больного, гноящегося или «бессмысленного» глаза.

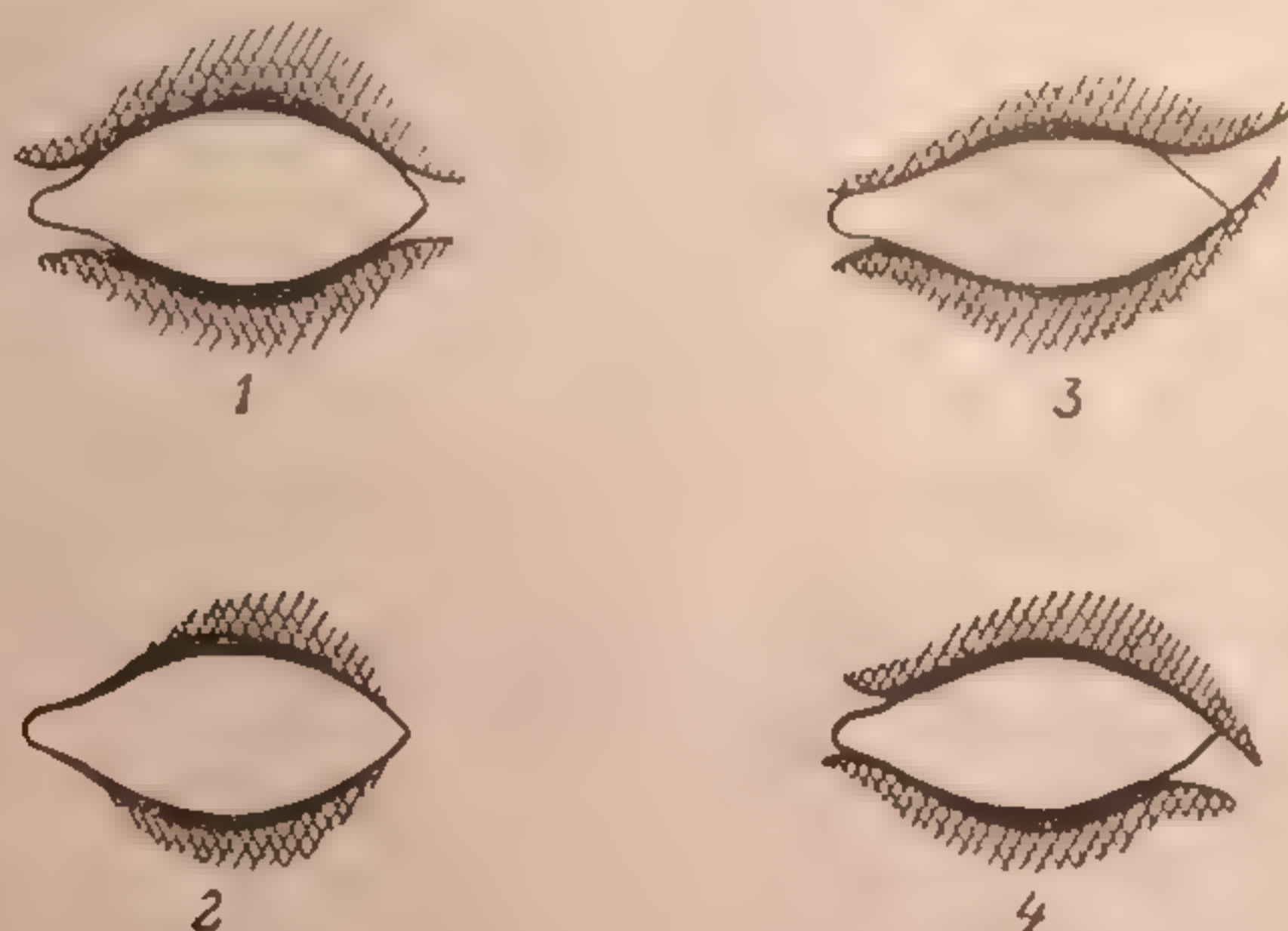


Рис. 13. 1. Увеличение глаза удлинением линии тени, 2. Короткая тень, уменьшающая глаз. 3, 4. Изменение разреза глаза направлением тени

Чтобы увеличить и расширить глазную щель, линию подводки проводят таким же способом, но немного отступая от нижних ресниц, брови же располагают дугообразно и несколько выше своих бровей.

Для удлинения глазной щели линию подводки на нижнем и верхнем веке заканчивают немного дальше собственного разреза, продолжая ее и за внутренним и за внешним углом глаза (рис. 13). От расстояния между внутренним и внешним углом глазной щели зависит длина глаз.

Чтобы придать глазам миндалевидную форму, линии подводки верхнего и нижнего века соединяют вместе у внутреннего и внешнего угла.



Округление глазной щели достигается тем, что внешний и внутренний угол глаза замазывают общим тоном, линии подводки на верхнем и нижнем веках делают круглее и короче линий разреза.

От чрезмерных жировых отложений или от опухоли в результате пьянства или болезни веки, особенно нижние, заплывают. Так как кожа на нижнем веке несколько рыхла, при отеке лица она легко вспухает, при этом глазная щель делается уже, и глаз кажется маленьким. Чтобы изобразить такую форму глаз, верхнее и нижнее веко покрывают общим тоном, замазывают им также и ресницы. Под нижним веком от внутреннего угла глаза проводят полукруглую линию теневой краской. Немного отступя от того же основания, проводят вторую линию, параллельно первой, ступившая края вниз, а концы — к внешнему углу глаза. Промежуток между обеими линиями высветляют. Получается впечатление так называемого глазного мешка. Чтобы придать глазам выражение сонливости, вялости, флегматичности, верхние веки покрывают общим тоном, а глазную впадину слегка оттеняют светлосерой краской.

Для того чтобы создать впечатление болезненных, воспаленных глаз, у самых ресниц верхних и нижних век проводят черту красной краской, ресницы же закрашивают общим тоном.

При фантастических, сказочных гримах эффект яркого блеска глаз достигается наклеиванием на верхнее и нижнее веко блесок из кусочков станиоля или фольги.

Чтобы изобразить «слепоту», на веке рисуют белок и зрачок (при пользовании этим способом глаза нужно держать все время полужакрытыми) либо заклеивают глазную впадину тюлем или газом с нарисованной на нем глубокой впадиной или закрытым глазом.

Этими приемами злоупотреблять не следует. Они производят нездоровое, патологическое впечатление. Лучше всего слепоту изображать наклеенными, опущенными вниз ресницами серого цвета или бесцветными. Они наклеиваются на верхнее веко так, чтобы прикрыть глаз. В одном из спектаклей Художественного театра актриса, изображавшая слепую, вовсе не закрывала глаз, она смотрела в зал неподвижным, «невидящим»



взглядом. Эффект «слепоты» был достигнут актерской игрой.

Чтобы исправить форму глаз, сидящих слишком глубоко, следует нанести легкую тень на веки, тщательно ее растушевать и значительно сильнее оттенить выпуклости под бровями.

Для исправления формы широко расставленных глаз начинают подводку ближе к переносью и не доводят ее до внешних углов, брови располагают ближе к переносью. Близко посаженные глаза «исправляются» обратным способом. При выпуклых глазах центр верхнего века следует оттенять значительно сильнее.

Для того чтобы сделать разрез глаз раскосым, их подтягивают ленточкой, которую приклеивают одним концом над внешними углами глаз, под окончанием брови, как это указано на рисунке 14. Свободные концы натягиваются, связываются на макушке и закрываются собственными волосами или париком (рис. 15). «Косоглазие» изображается так: у одного глаза подводят внутренний угол, внешний замазывают общим тоном, у другого подводят внешний угол и замазывают внутренний.

Иногда при гримировке глаз приходится пользоваться «налепками». С их помощью изображают утолщенные веки, «мешки» под глазами, выпуклости над глазами и т. д. Налепки, меняющие форму глаз, применяются по тому же способу, как налепки из ваты.

**Брови.** Форма и положение бровей всегда сказываются на выражении лица (рис. 16). У южан, особенно у брюнетов, брови бывают большей частью густыми; у северян они реже; у людей со светлыми, рыжеватыми волосами брови чаще всего очень редкие и едва различимые по окраске.

Брови различны не только по своей форме и окраске, но и по расположению. Бывают брови широко расставленные или сросшиеся над переносьем. Линия бровей не всегда точно соответствует бровным дугам.

Высокие брови бывают обыкновенно дугообразными, а низкие — прямыми и сросшимися на переносье. У мужчин в пожилом возрасте брови становятся гуще.

Густота бровей, изменение их формы достигается подрисовыванием и объемными наклейками.





Рис. 14. Подтягивание глаз. Концы ленточек приклеены у внешних углов глаз



Рис. 15. Подтягивание глаз. Ленточки натянуты и завязаны, глаза подтянуты



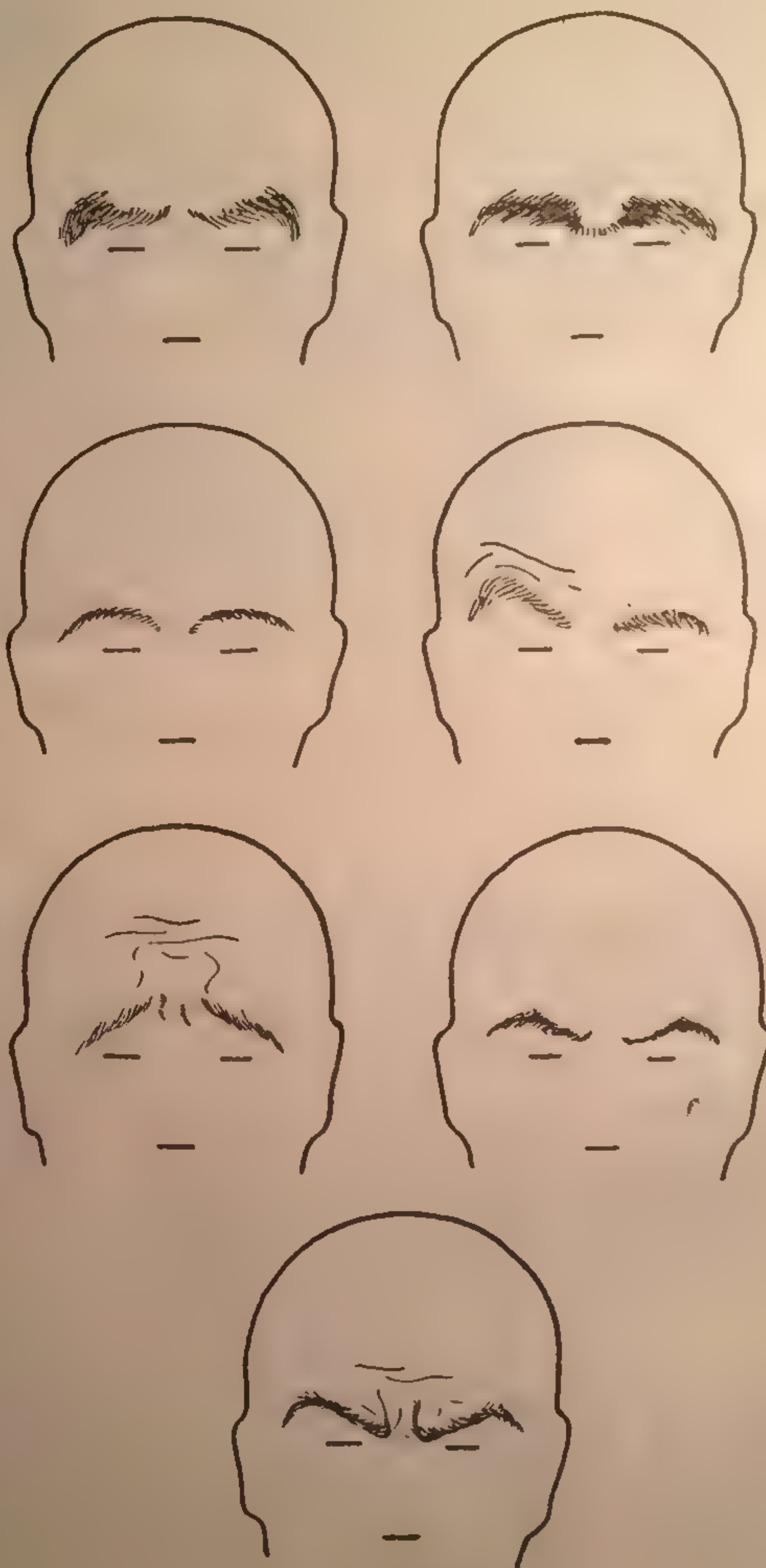


Рис. 16. Брови



Если брови исполнителя соответствуют задуманному гриму, то для большей выразительности их только подчеркивают, причем в центре они красятся более темным цветом.

Если же форма бровей актера не соответствует гриму, то-есть характер образа требует другой их формы, брови частично или полностью замазывают специальной мастикой или гуммозом, смешанным пополам с телесной краской или мылом. Брови можно замазать и сандарачным лаком. Для этого их расчесывают и смазывают лаком, затем заглаживают по направлению роста волос, придавливают мокрой ваткой или полотенцем, после чего замазывают толстым слоем краски общего тона и основательно запудривают. Закрасив брови актера, можно рисовать или клеить искусственные.

Рисуя брови, сначала намечают их форму, а затем самый центр делают темнее. При повороте головы в профиль рисованные брови бывают мало заметны. Поэтому при необходимости сколько-нибудь существенно изменить форму и характер бровей актера лучше всего пользоваться наклеенными бровями.

Если волосы бровей актера достаточно длинные, то можно придать бровям любую форму — опустить вниз или поднять вверх, проводя против волос гримировальным карандашом, растушевкой или кистью. Когда волоски бровей непослушны, их слегка смазывают лаком и гребнем придают требуемую форму, после чего красят в нужный цвет.

Движение бровей — выразительное мимическое средство. На рисунке 17 мы видим народного артиста РСФСР В. Орлова в роли Войницкого («Дядя Ваня» А. Чехова). Войницкий — трагический образ старого интеллигента, человека с добрым сердцем и светлыми намерениями, прожившего, однако, свою жизнь бесплодно. Роль требует от актера правдивого изображения глубокой печали, тоски. Грим помогает актеру сделать явственными глубокие душевные переживания Войницкого. Стоит ему чуть сдвинуть густые брови, едва загнутые кверху, даже в последнем ряду верхнего яруса зритель увидит и поймет выражение лица дяди Вани. Конечно, актер пользуется этим мимическим средством





Рис. 17. Народный артист РСФСР В. Орлов в роли Войницкого  
Спектакль МХАТ Союза ССР им. Горького «Дядя Ваня» А. Чехова



чрезвычайно скупю, в высшей степени тактично, и самый рисунок «печальных» бровей сделан также тонко. Если бы гример подчеркнул, утрировал «печальный изгиб» бровей Войницкого, получилась бы «маска грусти».

**Нос.** Форма носа зависит прежде всего от его высоты, особенно от высоты кончика. Она определяет профиль лица. Высота носа бывает различной в зависимости от

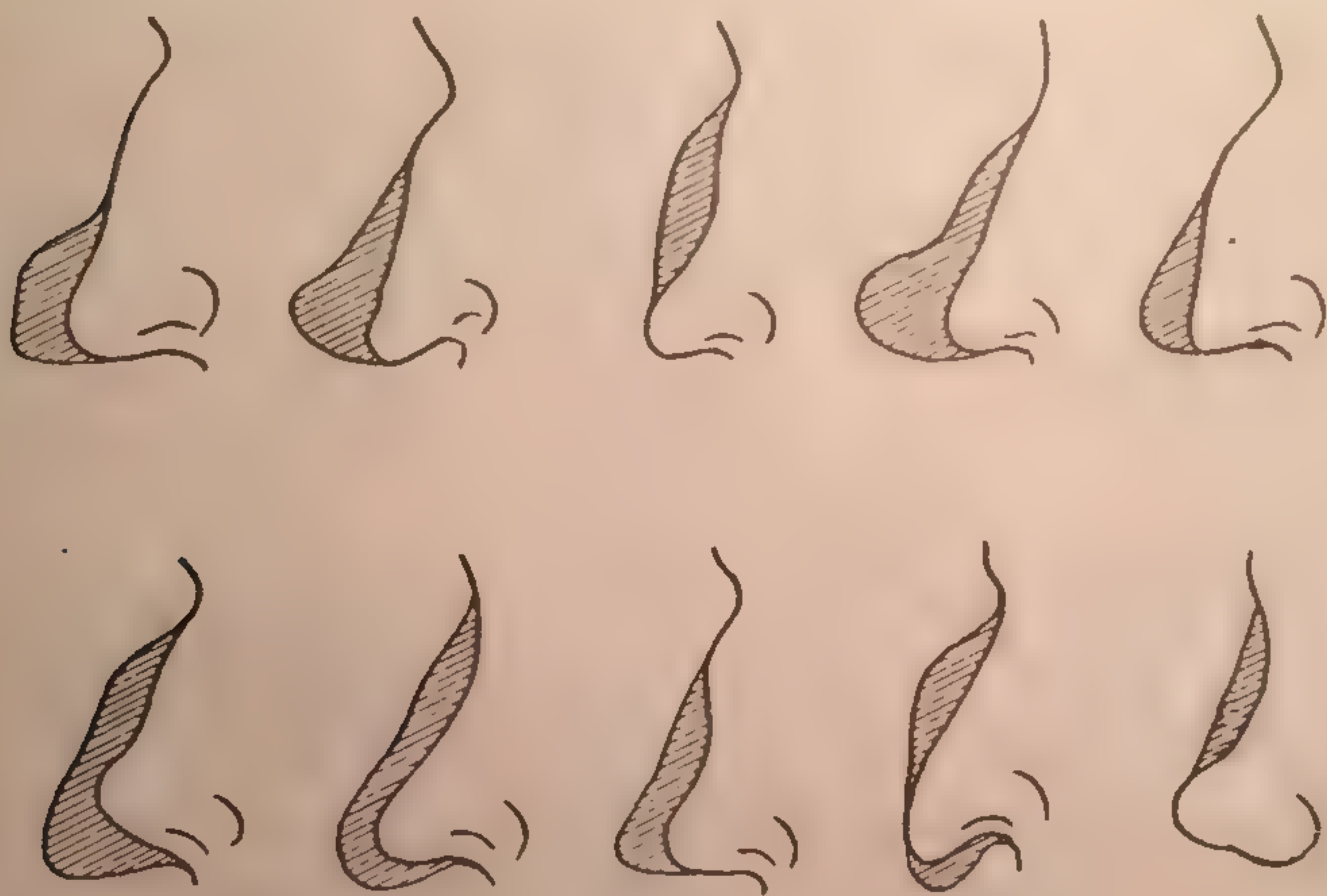


Рис. 18. Носы лепные

формы лица: как правило, чем длиннее лицо, тем тоньше нос.

Приемы гримировки и изменения формы носа следующие: живописный — при помощи светотеней; скульптурный — при помощи налепок и наклеек (рис. 18); подтягивание.

Для того чтобы удлинить короткий нос, не прибегая к наклейке, бока носа оттеняют краской темнее общего тона, начиная с линии бровей и кончая краями ноздрей.

Для того чтобы сузить широкий нос, его также оттеняют с боков. Взяв на растушевку теневую краску, проводят две прямые параллельные линии на гранях



носа, затем ступеньками их на нет к щекам, на боках носа и сверху вниз к краям ноздрей (рис. 19).

Таким же приемом выравнивают слегка вздернутый или искривленный нос, ведя теневые линии в нужном направлении. Верх носа между теневыми линиями в этих случаях слегка высветляют.

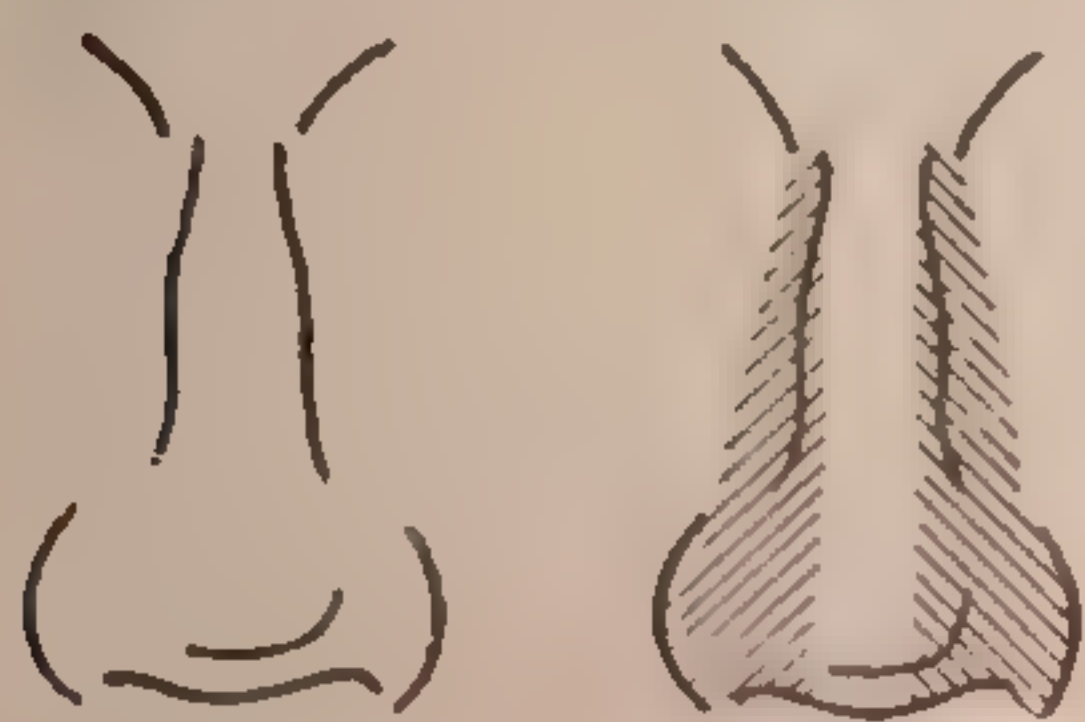


Рис. 19. Суживание носа с помощью теней

Для того чтобы расширить узкий нос, верх его слегка оттеняют, бока же высветляют, тщательно ступеньками грани между положенной тенью и высветленными боками.

Для того чтобы нарисовать горбинку на ровном носу, отмечают линию горбинки теневой краской на гранях носа. Над горбинкой и под ней в горизонтальном направлении кладут

легкие тени, на место горбинки ставят блик.

Для того чтобы создать рисунок «вздернутого», или «курносого», носа, проводят горизонтальную линию теневой краской поперек носа, от ноздрей, ступеньками ее к переносью. Низ и кончик носа оттеняют тем же цветом, а расстояние между оттененным концом и горизонтальной линией высветляют краской светлее общего тона. Ноздри рисуют по направлению вверх более темной теневой краской.

В гриме молодого лица внутренние края ноздрей румянят.

При сильно освещенной сцене живописный грим носа, особенно в гриме молодого возраста, требует тщательной тушевки в переходах от света к тени и наоборот.

Недостатком вышеописанного приема является то, что он в ряде случаев только частично создает нужное впечатление; при повороте головы в профиль иллюзия нарушается. Кроме того, носы с резко очерченной формой почти не поддаются изменению без помощи накладок.

Вторым способом изменения формы и величины носа является скульптурный прием. Материалами для скульп-



турного приема служат гуммозный пластырь, вата, марля и лак.

Если в гриме необходим лепной нос, то с него и начинают гримировку. Клеят гуммоз на абсолютно сухую кожу, сняв с нее пот и пыль. Еще лучше приклеить тонкий кусочек ватки к носу под гуммоз. Чтобы гуммоз не прилипал к пальцам, их смазывают жиром или смачивают водой; затем берут кусок гуммоза нужной величины и разминают его до тех пор, пока он не станет мягким, липким и эластичным. Вылепив в руках приблизительно нужную форму, ее прикладывают к носу, слегка придавливают, чтобы гуммоз приклеился, и сглаживают края, постепенно сводя их на нет. После этого гуммозу придают окончательную форму, покрывают его общим тоном и гримируют, как свой собственный нос, применяя живописные приемы грима. Затем его пудрят.

Так как поверхность гуммоза значительно глаже, чем поверхность кожи, то иногда, особенно в характерном гриме и при изображении преклонного возраста, поверхности гуммоза придают пористость, слегка тронув ее щеткой, губкой или марлей.

Более быстро (например, для перегримировки по ходу спектакля) можно изготовить искусственный «нос» из ваты.

Для этого актер смазывает свой нос в том месте, где нужно делать наклейку, лаком. Приготовив кусок ваты необходимой величины, приклеивают его к носу и кисточкой наносят лак на края ваты, сглаживая их. Затем пропитывают лаком весь кусок ваты. Кисточкой, пропитанной лаком, и пальцами, смоченными водой, придают наклеенной вате нужную форму, добавляя по мере надобности тонкие слои ваты. Когда форма окончательно готова, всю ее поверхность покрывают лаком, затем смачивают мокрой ваткой и смазывают общим тоном, слегка разбавленным вазелином. После этого искусственный «нос» гримируют так же, как гримировали бы собственный.

Когда ватный «нос» подсохнет, его аккуратно снимают, поправляют форму, если она была нарушена при снятии, и кладут для окончательной просушки. «Нос» из ваты может служить долго.



Таким же способом лепят все объемные части, какие могут понадобиться в гриме, — подбородок, щеки, скулы, «мешки» под глазами, надбровные дуги, уши. Их можно изготавливать не только на лице, но и на болванке с маской человеческого лица, а еще лучше на маске, снятой с лица актера.

Для этой цели лепят на болванке или маске из глины, гуммоза или пластилина нужную форму, обкладывают всю ее поверхность кусочками мокрой тонкой бумаги и обтягивают куском мокрой марли. Марля должна хорошо облегать форму и не давать складок. На марлю кладут тонкий слой предварительно намоченной и выжатой ваты, укладывая и обжимая ее по форме, после чего всю поверхность смазывают лаком, обтягивают слоем марли и дают хорошо просохнуть. Когда изготовленная деталь грима окончательно просохнет, ее снимают и пригоняют непосредственно на лице, обреза лишние куски и утончая края, чтобы они сходились на нет.

Для того чтобы деталь служила дольше, ее можно обтянуть тонкой замшей, легко воспринимающей окраску и позволяющей хорошо маскировать края. Изготовленные скульптурные детали приклеивают к лицу лаком, замазывают общим тоном и гримируют.

Третий прием изменения формы носа — подтягивание. Материалом для подтягивания носа служит ленточка газа или другой тонкой материи. Чтобы укоротить нос, вырезают ленточку шириной в 1—1,5 сантиметра, длиной от верхней губы до линии бровей, смазывают основание носа от верхней губы до кончика лаком, приклеивают конец ленточки и придерживают его полотенцем, пока лак не просохнет (рис. 20). Верх носа смазывают лаком по ширине ленточки, как и оставшуюся свободной часть ленточки. После этого одной рукой поднимают по мере надобности нос (с подклеенным концом) вверх, другой рукой приклеивают ленточку вдоль носа и держат ее обеими руками, прижимая полотенцем до тех пор, пока лак не просохнет окончательно (рис. 21).

Если нос упруг и сильно подтянут, то для того чтобы ленточка не отклеилась, ее закрепляют, приклеивая по





Рис. 20. Подтягивание носа. Один  
конец ленточки приклеен к кончи-  
ку носа



Рис. 21. Подтягивание носа. Вся  
ленточка приклеена. Нос подтянут



мере надобности одну или две поперечные ленточки: одну — у основания переносья, вторую — у поперечной мышцы носа.

После этого нос покрывают общим тоном, осторожно накладывая краску снизу вверх так, чтобы не отклеить ленточки.

Для того чтобы «подмолодить» лицо, таким же способом подтягивают щеки, рыхлую кожу и глубокие морщины.

Мы довольно подробно описали приемы гримировки и «обработки» носа потому, что он всегда представляет собой отличительную особенность лица. Стоит лишь изменить форму носа — и лицо актера изменяется часто до неузнаваемости.

Народный артист РСФСР Г. И. Ковров пишет: «Когда мне поручили роль матроса Виленчука («Братишки») в пьесе «Шторм» Билль-Белоцерковского, я долго не мог представить себе его внешний облик. Сидя перед зеркалом, я менял выражение лица, форму бровей, спускал волосы на лоб и т. д. Однажды я случайно придавил рукой нос — и передо мной внезапно возникло лицо со вздернутым носом, характерное лицо, в котором можно было узнать моего «Братишку».

Эта черта, найденная случайно, помогла мне «угадать», почувствовать и жесты «Братишки», и его походку, и манеру говорить» (рис. 22).

О таких «случайностях», вполне закономерных в творческой работе, рассказывают многие актеры.

**Лоб.** Незначительные изменения в форме лба достигаются живописными приемами.

Цвет лба обычно бывает немного светлее цвета лица. Лобные впадины и морщины на лбу актер наносит на местах своих морщин и лобных впадин краской значительно темнее общего тона. Расположение морщин на лбу и их форма должны быть увязаны с мимикой в играемой роли. Все выпуклости на лбу выделяются краской светлее общего тона.

Изменения формы лба не всегда удается достигнуть живописными приемами. Высокий, квадратный, выпуклый, покатый лоб и т. п. делается при помощи наклепок.





Рис. 22. Народный артист РСФСР Г. Ковров в роли Виленчука  
Спектакль театра им. МГСПС «Шторм» В. Битль-Белоцерковского



Во многих ролях, а в особенности в характерных, приходится видоизменять череп, придавая ему различную форму (рис. 23). В таких случаях изготавливают специальные парики, подкладки под парик или отдельные «лбы».

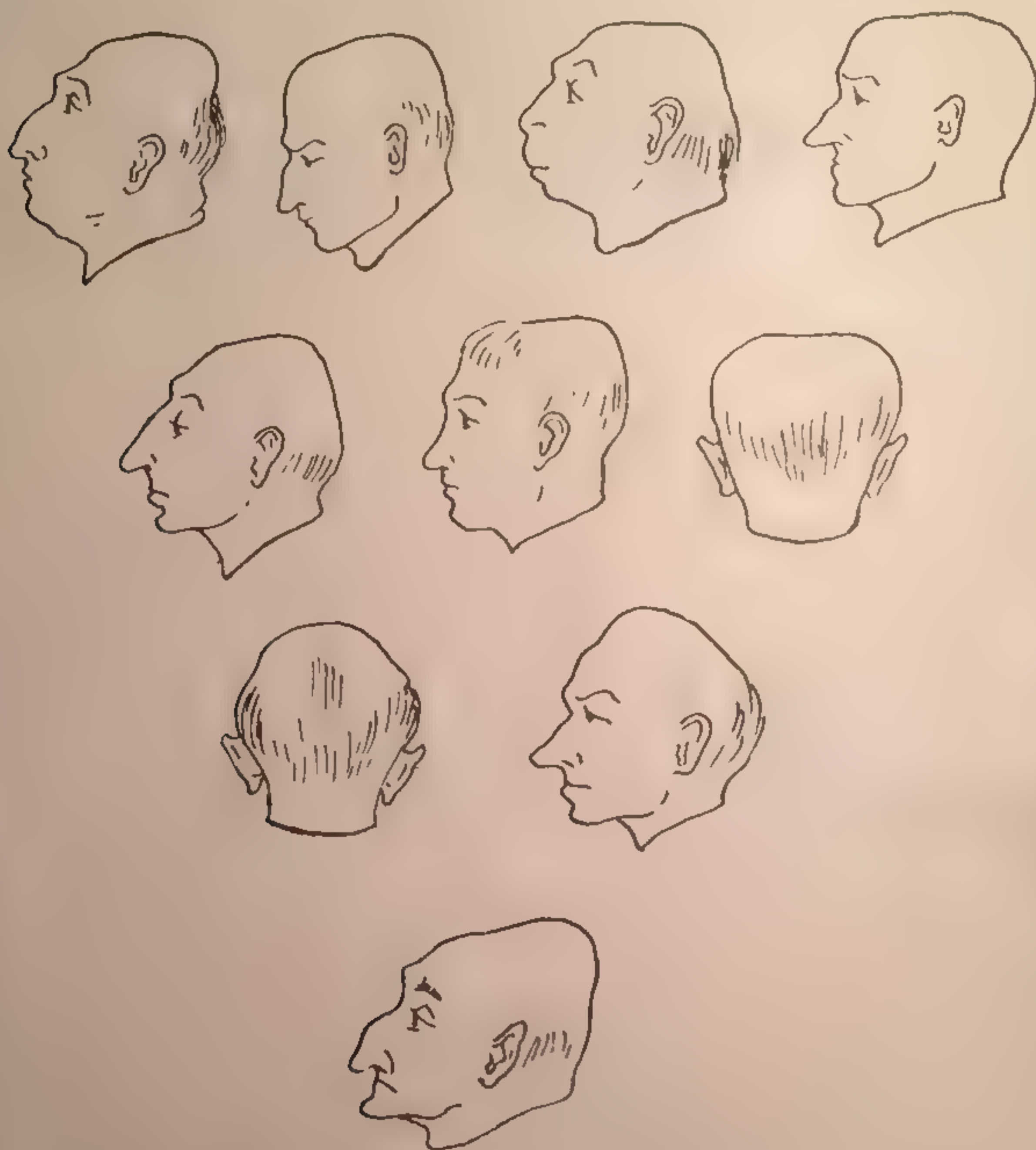


Рис. 23. Деформированные черепа

**Подбородок.** Подбородок состоит из двух частей: верхней, находящейся под нижней губой и граничащей с поперечной бороздой, и нижней, более или менее выступающей вперед (то-есть собственно подбородка). Именно нижняя часть и определяет форму подбородка (рис. 24).

У пожилых людей подбородок часто выдается вперед более или менее острым углом. Это происходит в тех случаях, когда выпадают зубы.



При сильном ожирении образуется так называемый «двойной подбородок», когда под нижней частью появляется жировая складка, которая удлиняет и расширяет очертание нижней челюстной кости, и кожа на нижней части подбородка несколько отвисает.



Рис. 24. Формы подбородка

В середине нижней, выдающейся части подбородка обычно находится ямка круглой или овальной формы. Чаще всего она наблюдается при выдающемся подбородке. В тех случаях когда ямка сильно удлинена, она образует так называемый «раздвоенный подбородок».

Грим подбородка так же, как и грим всего лица, выполняется двумя способами: живописным и живописно-скульптурным. Все незначительные изменения в форме подбородка легко достигаются живописными приемами. Но когда необходимо существенно изменить форму подбородка, приходится прибегать к наlepкам, форма которых затем подчеркивается гримом. Техника наlepки подбородка такая же, как наlepки носа.

**Губы.** Губы так же, как глаза и брови, играют большую роль в создании сценического портрета.

Если губы актера соответствуют по форме облику задуманного образа и не требуют изменения, то их окрашивают по естественным границам.

Если же губы гримирующегося толще или больше, чем нужно, то их покрывают общим тоном и поверх краски рисуют нужную форму (рис. 25). Чтобы увеличить губы, их обводят краской шире или больше настоящего размера, а внутри покрывают краской светлее контура, ступенчатая граница контура к внутренней стороне губ.



Чтобы создать впечатление отвисшей нижней губы, под нею, отступя от естественной границы, наносят широкую линию нужной формы, цветом значительно темнее общего тона, внутри покрывают ее краской,

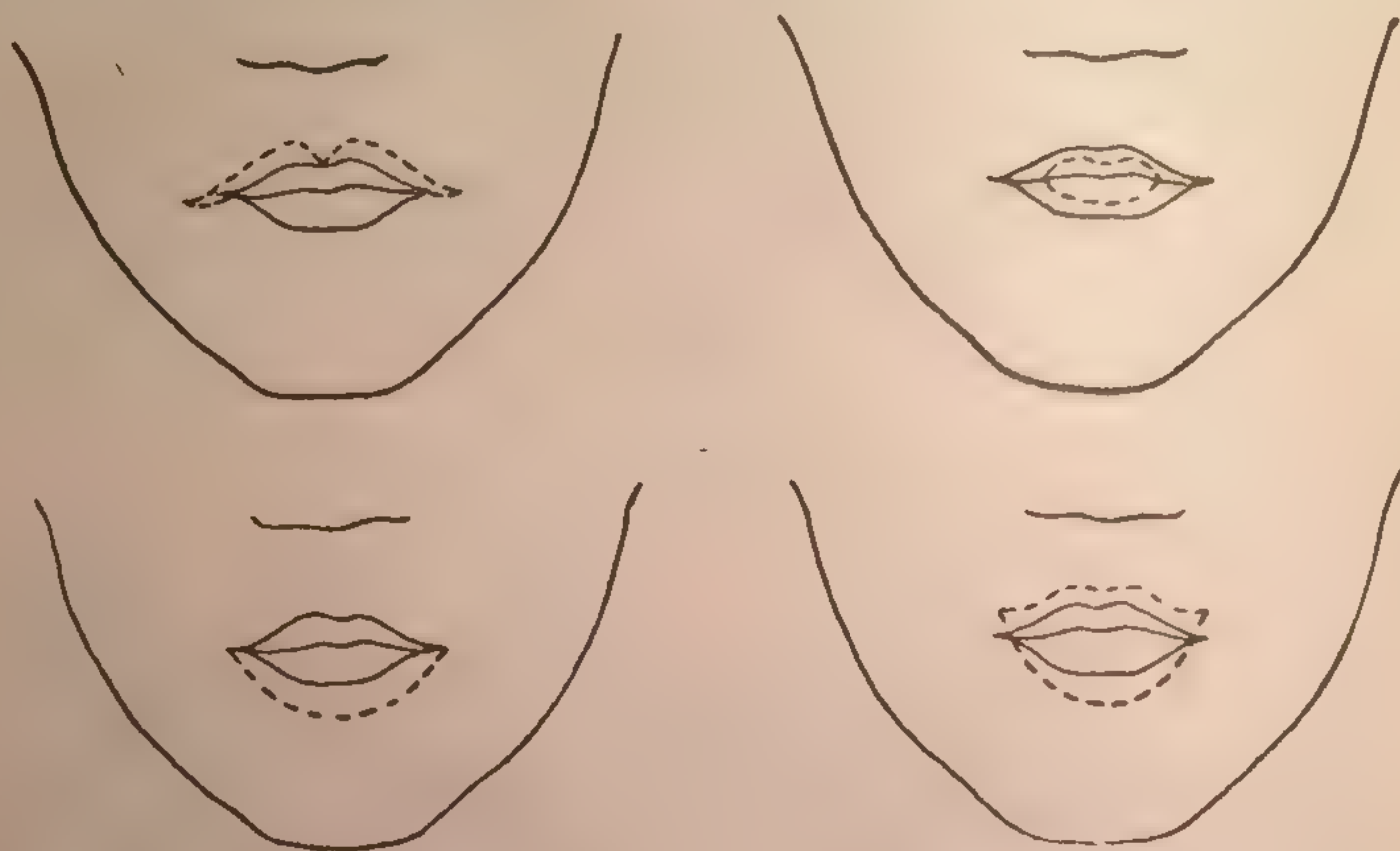


Рис. 25. Губы

соответствующей общему тону лица, а самый центр высветляют. Внешнюю грань линии ступеньками постепенно к подбородку.

Чтобы изобразить в гриме запавший рот, губы покрывают сплошь общим тоном, затем краской значительно темнее общего тона наносят четкую узкую горизонтальную линию по естественной линии, замыкающей рот, с таким расчетом, чтобы проведенная линия на верхней и нижней губе опускала углы рта.

На грим губ часто обращается мало внимания: считается, что для «молодых» ролей достаточно закрасить губы яркокрасной краской, не учитывая характерные особенности образа. Если актриса изображает женщину кокетливую, любящую покрасоваться, тогда такой грим уместен. В других случаях он создает ложное впечатление «кокетки» или безвкусной женщины.

Чтобы придать губам нужную форму, недостаточно



красить их одной красной краской. Только при четкости линии и основательной проработке формы, умелым подбором оттенков краски можно добиться нужной выразительности. У самых границ губ общий тон должен быть светлее; контуры и углы обводятся темнокрасной краской (бакан), а внутри заполняются светлокрасной (красная с добавлением белой).

Степень яркости красок для губ зависит от яркости общего тона грима: при светлом общем тоне лица губы соответственно должны быть светлее, при смуглом — темнее.

Гримируя губы, нельзя также забывать, что от подбора цвета красок и их расположения зависит не только цвет губ, но, согласно законам светотени, и их форма.

Чтобы краска на губах не стиралась, ее закрепляют одеколоном. Можно также закрепить ее пудрой, но последняя снимает блеск краски.

**Зубы.** В характерном гриме иногда бывает важно гримировать зубы, которые при разговоре, а тем более при улыбке, когда рот раскрыт, прекрасно видны зрителю.

Чем темнее общий тон лица, тем ярче выделяются сверкающие своей белизной зубы. Белизна зубов имеет большое значение в «молодых» гримах.

Изменение цвета и формы зубов достигается окрашиванием их гримировальными и эмалевыми красками и лаками (сандарачным и цветным).

Прежде чем приступить к окраске зубов, необходимо их насухо вытереть и покрыть сандарачным лаком. Чтобы подчеркнуть белизну, зубы покрывают белой краской; для желтизны зубы покрывают светлокорицневой краской с добавлением желтой.

Если требуется, чтобы один или несколько зубов отсутствовали, для этого можно либо закрасить зубы черным лаком, либо заклеить их тонкой черной бумагой, или, наконец, залепить варом (сапожной смолой). Вар разминают, как гуммоз, и тонкой пластинкой большим и указательным пальцами прилепляют к зубам (рис. 26).

Чтобы создать впечатление редких зубов, нужно зачернить промежутки между ними, тем самым увели-



чить щели. Для того чтобы изобразить короткие или сломанные зубы, нужно зачернить концы своих зубов. И в том и в другом случае зачернение производится одним из трех вышеуказанных способов.

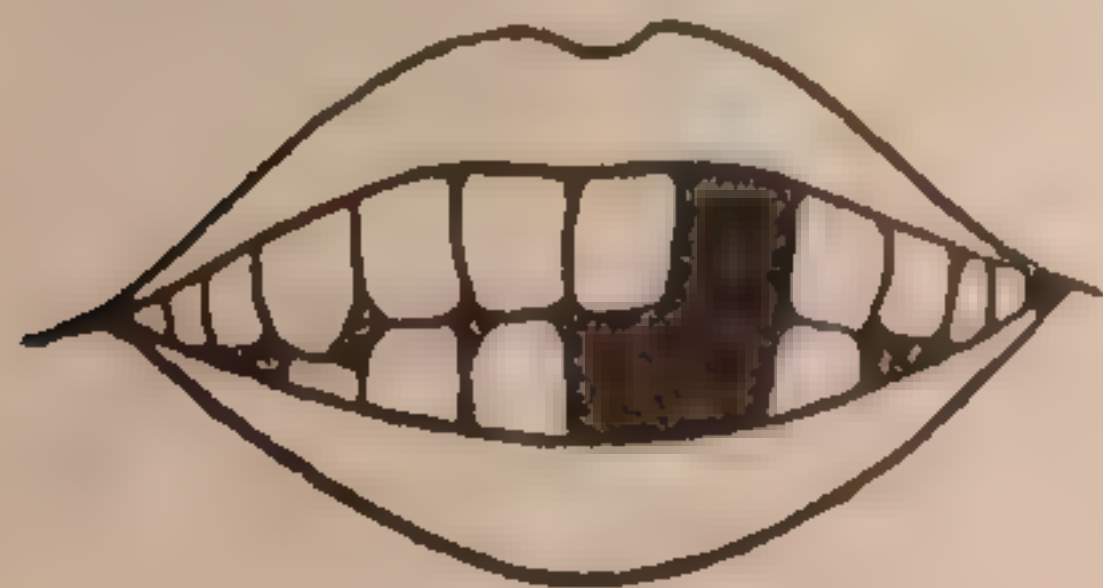


Рис. 26. Зубы

Впечатление золотых зубов достигается приклеиванием к ним тонких листков сусального золота. Если нужно замаскировать вставные золотые зубы или коронки, их окрашивают в белый натуральный цвет эмалевой краской либо сандарачным лаком, который белеет, соединя-

ясь со слюной. Необходимо только помнить, что перед окрашиванием зубы должны быть насухо вытерты.

Зубы, криворастущие, оттопыривающиеся вперед, изготавливаются зубными техниками и вставляются в виде искусственной челюсти. Такую искусственную челюсть использовал в роли японского офицера в фильме «Волочаевские дни» народный артист РСФСР Л. Свердлин.

В гриме молодого лица очень красивы белые зубы. Имеется специальная белая краска для зубов. Можно ее сделать и самим. Для этого нужно снять с фотопленки эмульсию, растворить ее в ацетоне, добавить магнезии или цинковых белил. Эта краска быстро сохнет и поэтому должна сохраняться в закрытом виде.

**Уши.** Гримируя лицо, нельзя забывать и об ушах (вспомните оттопыренные уши Каренина — Н. Хмелева. О каренинских ушах говорится и в тексте романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»). Чтобы придать лицу свежесть, нужно мочки ушей слегка наругать. При старческом гриме цвет ушей должен соответствовать цвету лица. Иногда к мочкам ушей приклеивают немного коротких волос.

В характерном гриме, особенно в гриме комическом, чтобы придать лицу более смешное выражение, иногда приходится прибегать к увеличению или оттопыриванию ушей с помощью наклепок.

Для того чтобы сделать уши оттопыренными, за ними лаком приклеивают пробки. Если актер играет в парике,



можно подшить к парикку пружинки таким образом, чтобы их концы оттопыривали уши.

**Шея и руки.** Опытные актеры придают гриму рук не меньше значения, чем гриму лица. Художники-портретисты также делают руки весьма выразительной и красноречивой деталью образа (рис. 27—30).

В тех случаях когда цвет шеи и рук актера не соответствует цвету загримированного лица, их необходимо гримировать. Для этого существует специальная жидкая краска.

Жидкие белила для грима рук и шеи нетрудно приготовить самим. Для этого просеянные цинковые белила разбавляют кипяченой водой до тех пор, пока состав не примет вида сметаны, затем добавляют 20 процентов одеколона и 5 процентов глицерина. Чтобы получить розовый цвет, в белила добавляют немного красной краски в порошке (киноварь или сурик).

Чтобы сделать жидкую краску для изображения загара, разводят горячей водой бэйц красный, коричневый или мумию и добавляют такой же процент одеколона и 5 процентов глицерина. Каждый раз перед употреблением эту краску необходимо взбалтывать.

Жидкие белила и краски для загара сохраняют в закупоренных бутылках. Эти краски не пачкают и легко смываются водой.

Чтобы изобразить худые, старческие или болезненные руки и шею, их гримируют обычными гримировальными красками, подчеркивая впадины и выпуклости (рис. 31—32).

Народная артистка СССР В. Н. Пашенная рассказывает: «Я играла роль старой рыбачки в пьесе «Южный узел» А. Первенцева. Хотя роль была очень маленькая, но я придавала ей большое значение. Это был обобщенный тип русской матери-патриотки. Надо было, кроме внутреннего содержания роли, очень серьезно заняться и внешним обликом моей героини. Таких старух я еще не играла и обратилась за помощью к гримеру театра. Он помог найти мне черты лица моей рыбачки, прожившей долгую, честную трудовую жизнь. Но главное, в чем помог мне художник-гример, — это были... руки! У меня небольшие руки, совсем не «рыбацкие». И вот





Рис. 27. Типаж старой женщины



Рис. 28. Типаж старика





Рис. 29. Типаж старой женщины



Рис. 30. Типаж старика



художник-гример предлагает мне надеть перчатки (я надела даже две пары — одну на другую) и гримирует их. Получились грубоватые, характерные, обветренные, тяжелые руки. Были обработаны гримом и ногти. Эффект

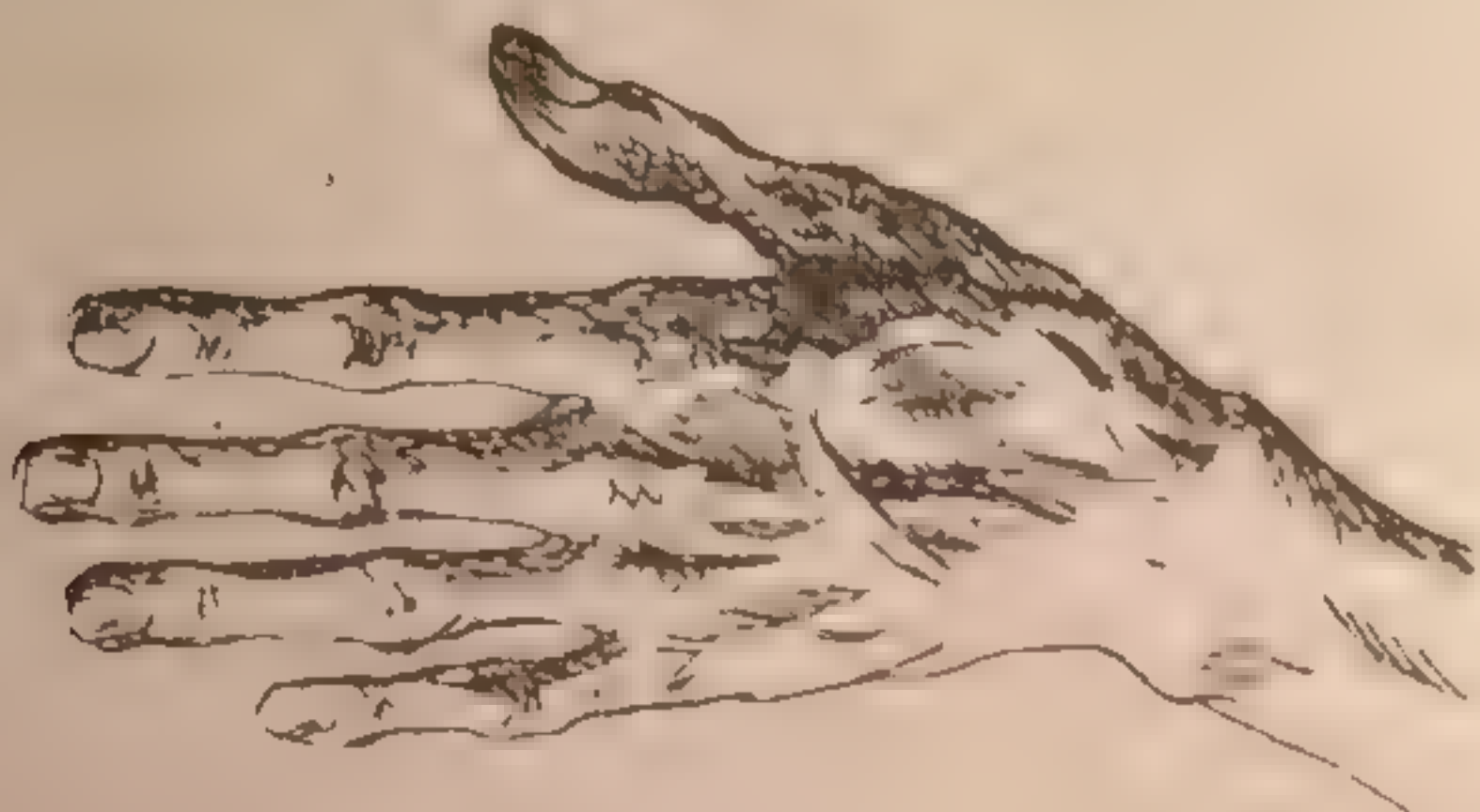


Рис. 31. Худые и старческие руки



Рис. 32. Схема худой шеи

был полный. Товарищи спрашивали, каким образом получились у меня такие характерные для рыбацки «морские» руки. «Нашел» их художник-гример».

**Рисование шрамов, увечий, татуировки и растительности.** Указывая на способы изображения гримом различных увечий, мы рекомендуем пользоваться ими лишь в крайних случаях, так как здесь существует опасность впасть в натурализм, допустить антихудожественные явления в спектакле.

Свежую рану изображают красной краской, разведенной вазелином. Центр раны рисуют более темной краской, края и струйку крови — более светлой.



Шрам всегда светлее цвета кожи. Его рисуют телесной краской, слегка смешанной с красной или баканом, в зависимости от общего тона. Края шрама высветляют.

Естественней выглядит шрам не рисованный, а объемный. Это достигается путем стягивания кожи коллодиумом. Место, где должен быть шрам, протирают эфиром, линию предполагаемого шрама смазывают коллодиумом, который стягивает кожу и дает полное впечатление шрама.

Татуировка обычно рисуется синей краской. Пространство между штрихами рисунка высветляют, как при рисовании шрамов. Законченный рисунок закрепляют пудрой цвета общего тона того места (рука или грудь), где находится «татуировка».

Небольшую растительность (маленькие усики, бачки) нужно рисовать тонкой кистью или растушевкой, не сплошь, а штрихами, оставляя между ними просветы. Центр должен быть ярче и гуще, а края (для усов — верхний край) — реже и постепенно сходиться на нет.

Растительность рисуется краской цвета, соответствующего цвету волос. Черная краска применяется лишь в редких случаях. Небритость изображается серой краской, чисто выбритое лицо, особенно у брюнетов, изображается синевато-голубоватой краской.

**Объемно-скульптурный грим.** Как мы уже указывали, выпуклость лба, глаз, носа и подбородка, изображенная живописными приемами, обычно производит необходимое впечатление только тогда, когда на нее смотрят прямо, и совершенно пропадает, когда актер поворачивается в профиль. Объемно-скульптурные приемы грима производят значительно больший эффект. Небольшие детали грима лепят из гуммоза, а более крупные — из ваты, обтянутой марлей или тонким трикотажем.

Толщинки для лица делаются следующим образом: берут кусок тонкого трикотажа, лучше всего тонкий чулок, разрезают его у шва, выкраивая форму (рис. 34—35), тщательно пригоняют и приклеивают к лицу, начиная от подбородка. Затем под трикотаж аккуратно



подкладывается вата, придающая лицу нужную форму. Нижние края толщинки прячутся под воротник.

Если актер играет в парике, то к затылку парика (от уха до уха) пришивается кусок такого же трико-

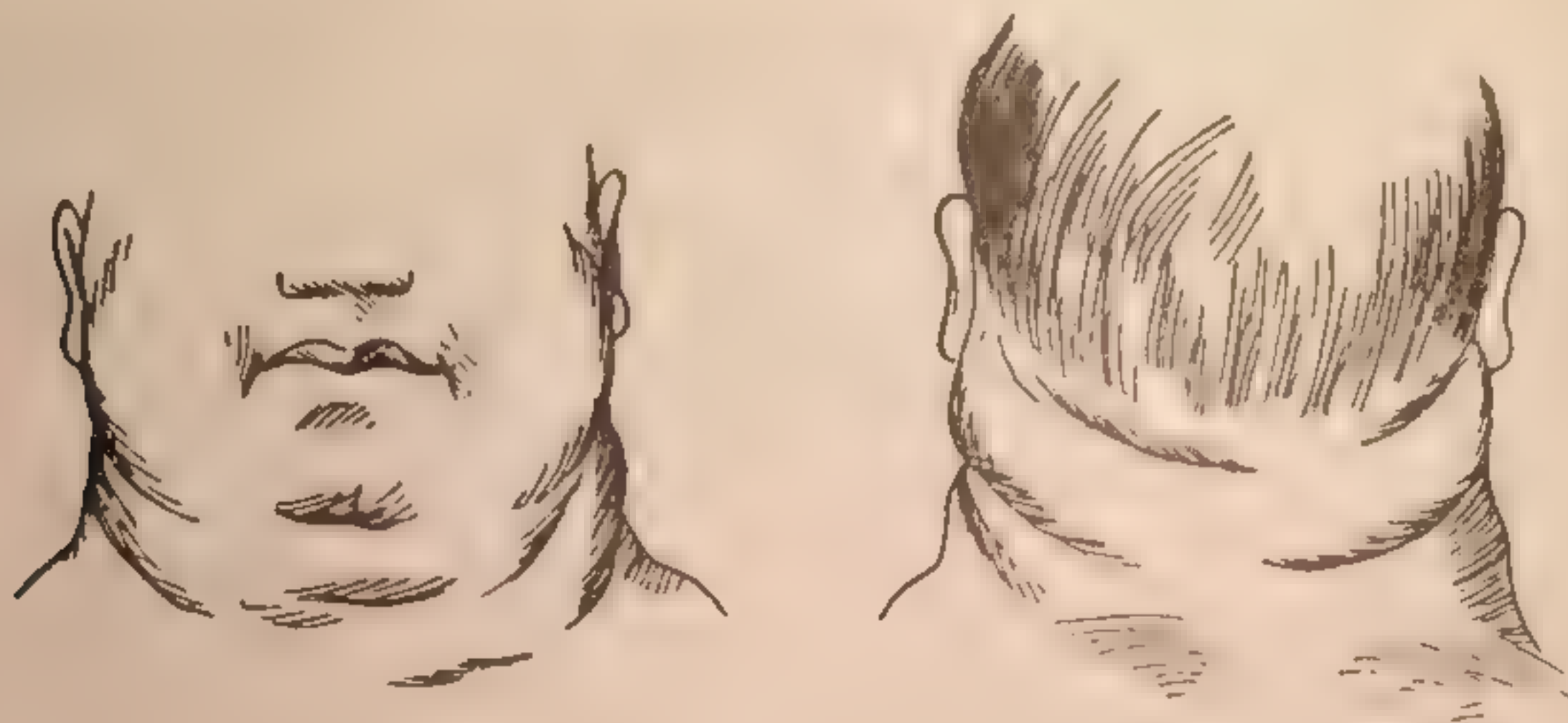


Рис. 33. Схема полной шеи

тажа, который сшивается с толщиной лица (рис. 36). С боков, начиная от мочек ушей вниз, подкладываются скатанные куски ваты (в виде жировых складок). Не-



Рис. 34. Выкрой-ка толщинки для лица



Рис. 35. Прикле-енная толщинка



Рис. 36. Толщинка шеи, пришитая к затыл-ку парика, соеди-ненная под ухом с толщиной лица

нужные края также прячутся под воротник. Если при толщине нужна растительность лица (борода, баки, подусники и т. п.), то последние пришиваются к толщине и еще лучше ее маскируют. Толщина лица



применяется только в самых необходимых случаях, потому что, как мы уже говорили, лишний грим мешает играть, а толщинка полностью сковывает лицо и делает его неподвижным.

**Пластический грим.** В последние годы советскими художниками-гримерами изобретен новый способ наlepки — пластический грим, представляющий собой большое открытие в развитии искусства грима. Пластический грим — это детали лица (нос, щеки, подбородок, скулы, губы, лоб и т. д.), отлитые из эластичной пористой резины телесного цвета. Они хорошо приклеиваются к лицу специальным клеем и окрашиваются специальным гримом.

К сожалению, пластический грим многим театрам, особенно на периферии, пока недоступен, так как процесс изготовления его очень сложен и требует специально оборудованной лаборатории. Сейчас он применяется главным образом в кинематографии.

**Портретный грим и грим по эскизу.** Как мы уже говорили, в советском театре все чаще при постановках современных и исторических пьес возникает необходимость в портретном гриме.

Естественно, добиться сходства в портретном гриме гораздо легче в тех случаях, когда лицо героя пьесы имеет ярко выраженные характерные особенности, например бороду, усы, своеобразную прическу, лысину или резко очерченные лоб, нос, подбородок и т. д. Так же намного облегчают задачу такие предметы, как очки, пенсне, трубка, типичный для данного образа головной убор и т. д.

Приступая к портретному гриму, прежде всего необходимо тщательно изучить как портрет, так и лицо актера, которое предстоит гримировать, установить, какие черты сходства имеются между портретом и лицом актера. Затем следует определить главные, характерные черты и пропорции в портрете, изучить анатомическое строение лица гримирующегося и установить, какие части лица должны быть видоизменены по форме и по объему. Следующий этап работы — выяснение тех изменений, которые могут быть произведены живописным образом, и того, что потребует объемных наleпок и



наклеек. Только после этого можно приступать к самому гриму, который, как правило, требует неоднократных проб и удается лишь после ряда вариантов и исправлений. Готовиться к портретному гриму необходимо задолго до спектакля.

Грим по эскизу, сделанному художником спектакля, во многом напоминает работу над портретным гримом. Разница заключается в том, что портретный грим требует абсолютного сходства, эскиз же является лишь отправной точкой для осуществления замысла художника.

Зачастую художники забывают, что гримеру придется воспроизводить предлагаемую эскизом внешность не на плоском листе бумаги, а на лице актера. Если художник делает эскиз, не учитывая характера лица актера, приходится прибегать к таким приемам грима, которые хотя и помогут добиться сходства с эскизом, но зато свяжут мимику актера. Это допустимо как исключение только для небольших, эпизодических ролей в том случае, когда по ходу действия пьесы необходима строго определенная внешность. Вообще же следует стараться сводить грим, особенно скульптурные его части, до минимума.

В этом отношении на помощь гримеру могут прийти вещи, которые выходят, собственно, за пределы грима и в то же время оказывают существенное влияние на видоизменение внешности актера, придают ей характерность.

В первую очередь сюда должен быть отнесен головной убор. Шляпа, фуражка, кепка, тюбетейка очень меняют лицо. Выбор головного убора и манера носить его играют большую роль. Иногда, даже и при отсутствии грима, головной убор может одной деталью подчеркнуть характер образа.

Одна и та же кепка, надетая по-разному — надвинутая на глаза, надетая набскрень, заломленная на затылок и т. д., — меняет облик человека, придает ему то мрачный, то веселый, то задорный вид.



---

## НАКЛЕЙКА РАСТИТЕЛЬНОСТИ

Наклейка растительности — бород, усов, бакенбард, а в отдельных случаях и бровей — один из основных приемов мужского грима.

Дело заключается не только в художественном выполнении этих деталей грима, но и в том, чтобы не были заметны следы наклейки. Поэтому, делая наклейку, особенно бороду, нужно помнить, что ее границы должны иметь начесы, которые будут маскировать клееные места. В самой густой растительности (например, в густой бороде) границы волос, особенно на щеках, не бывают резкими. Это также надо иметь в виду.

Наклейка без соответствующей расцветки всегда будет выглядеть неестественно, безжизненно. Верхний край бороды на щеках и под губой обычно светлее, а в седой бороде, наоборот, темнее. Около рта волосы выцветиваются от еды, а у курящих — желтеют от курения. Не только цвет, но и длина волос в таких деталях грима также не должна быть одинаковой. Голова обычно начинает седеть с висков и спереди, а борода — с подбородка и с углов нижней челюсти.

Ни в какой наклейке форма не имеет такого значения, как в усах. Усы — выразительный признак возраста. Узкие усы всегда молодят лицо, широкие, наоборот, закрывают губу и старят его (рис. 36, 36а).

В жизни можно наблюдать усы, различные как по цвету, так и по форме: узкие, широкие, реденькие, обнажающие губы, углы рта, или, наоборот, густые, как



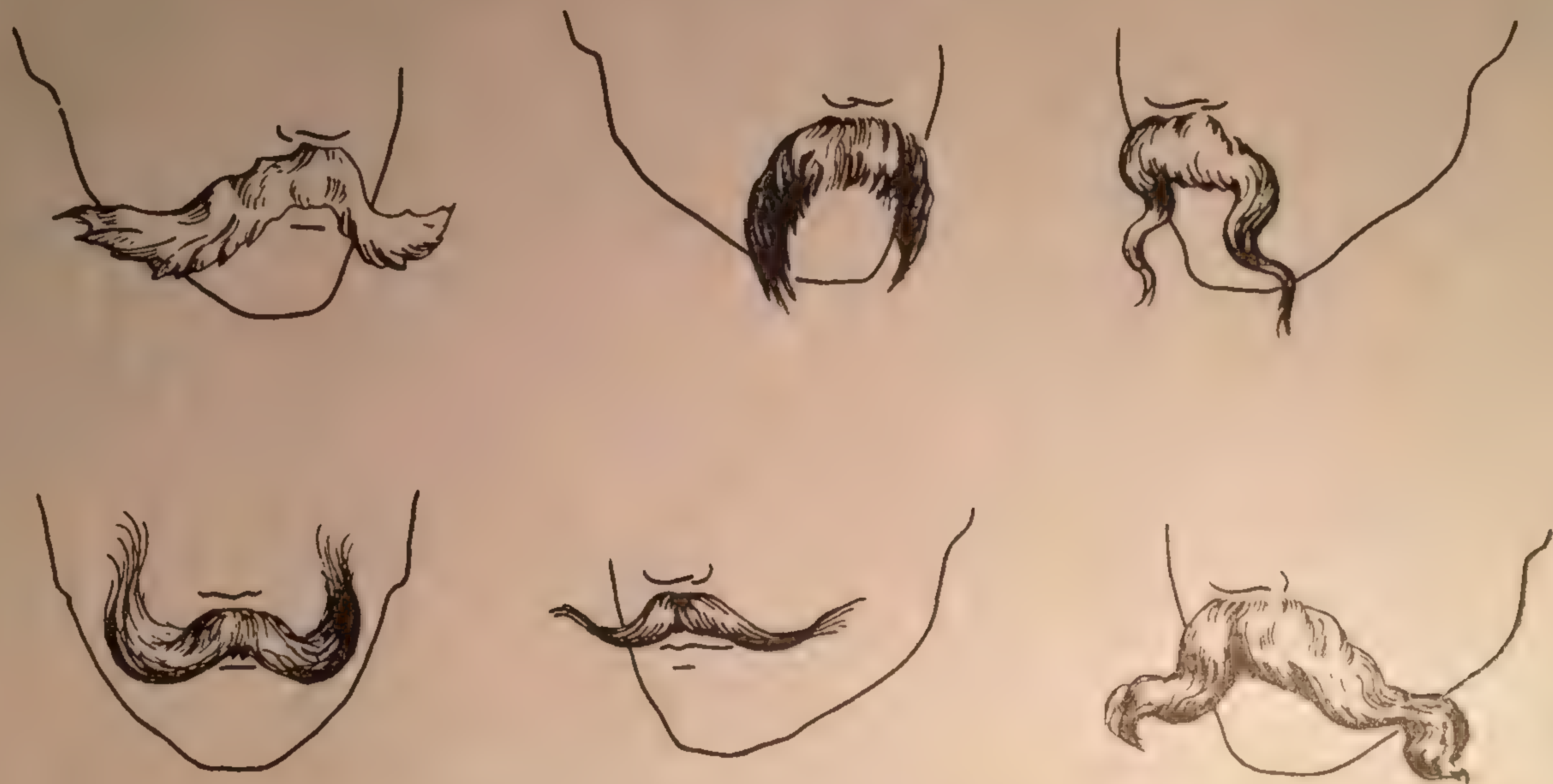


Рис. 36. Различные формы усов





Рис. 36а. Различные формы усов



щетка, совершенно закрывающие рот, так называемые «моржовые», большие с подусниками, с пушистыми концами, закрученные вверх или свисающие вниз, подстриженные или высоко подбритые и т. д. Также разнообразны по форме бывают бороды (рис. 37) и бакенбарды.

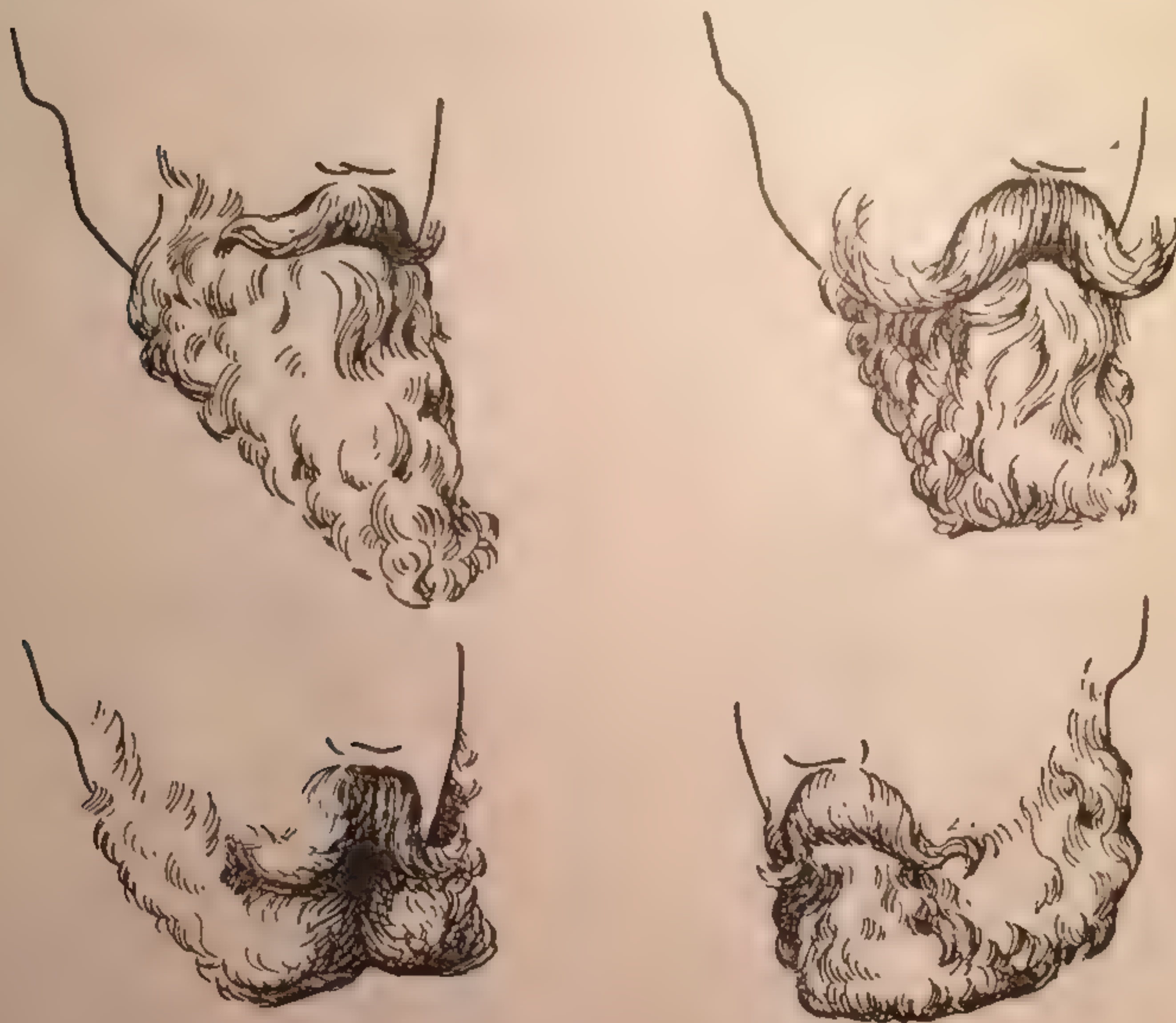


Рис. 37. Различные формы бород

Если нельзя достать готовую наклейку, можно заменить ее наклеиванием крепе.

**Крепе.** Крепе представляет собой волосы, заплетенные в шнур. Оно бывает разных цветов. Если приобрести готовое крепе затруднительно, то его можно изготовить своими средствами.

Прямой волос клеить нельзя — он плохо соединяется, рассыпается и не поддается обработке. Для того чтобы он стал пригоден для грима, его крепируют.

Делается это следующим образом. На колышки натягивают два шнурка (крепкие нитки или шпагат,



с таким расчетом, чтобы левые концы их были соединены вместе, а правые — разъединены на 10 сантиметров) (рис. 38, 39). Получается станок, называемый трес-банка.

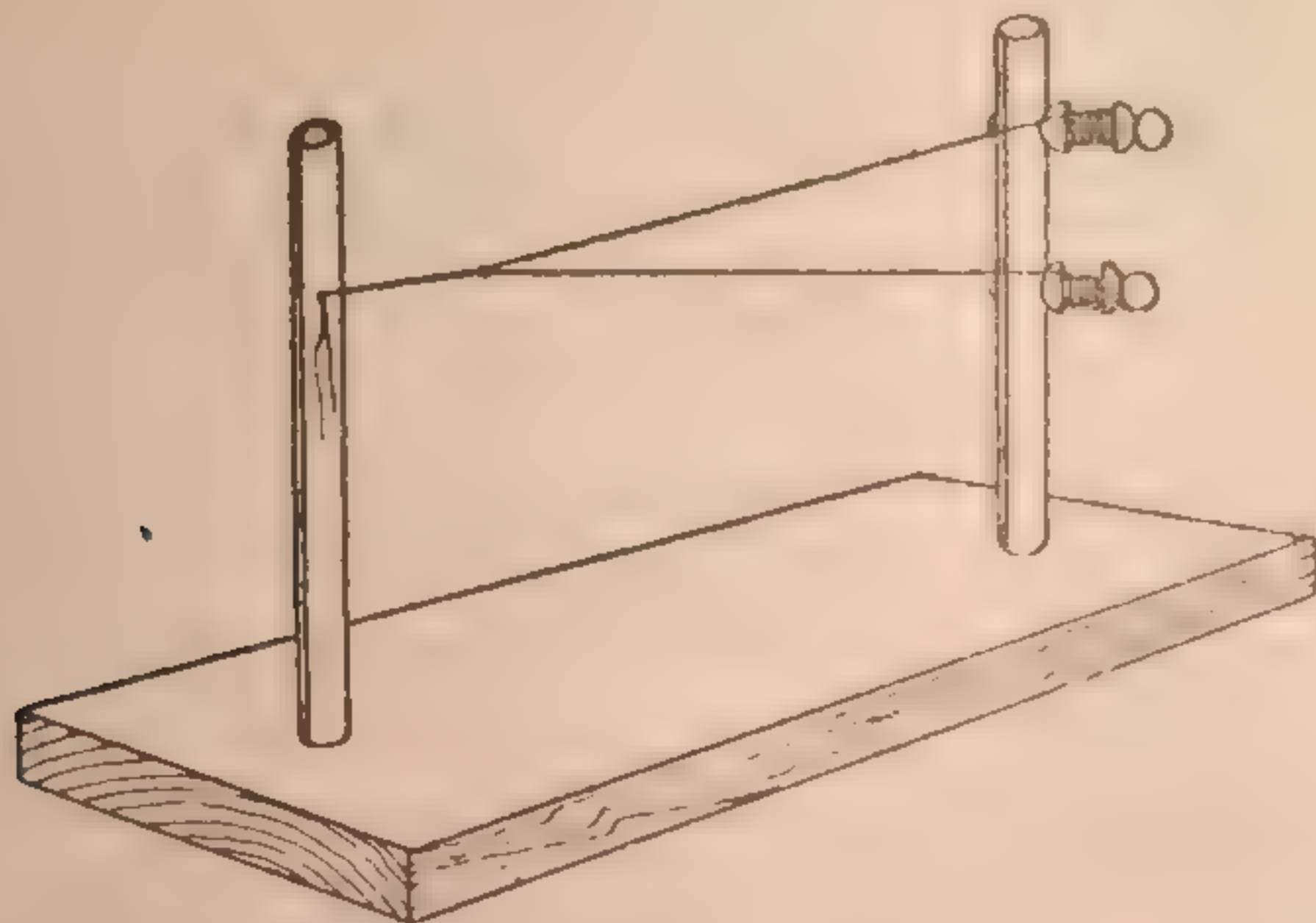


Рис. 38. Тресбанка для изготовления крепе

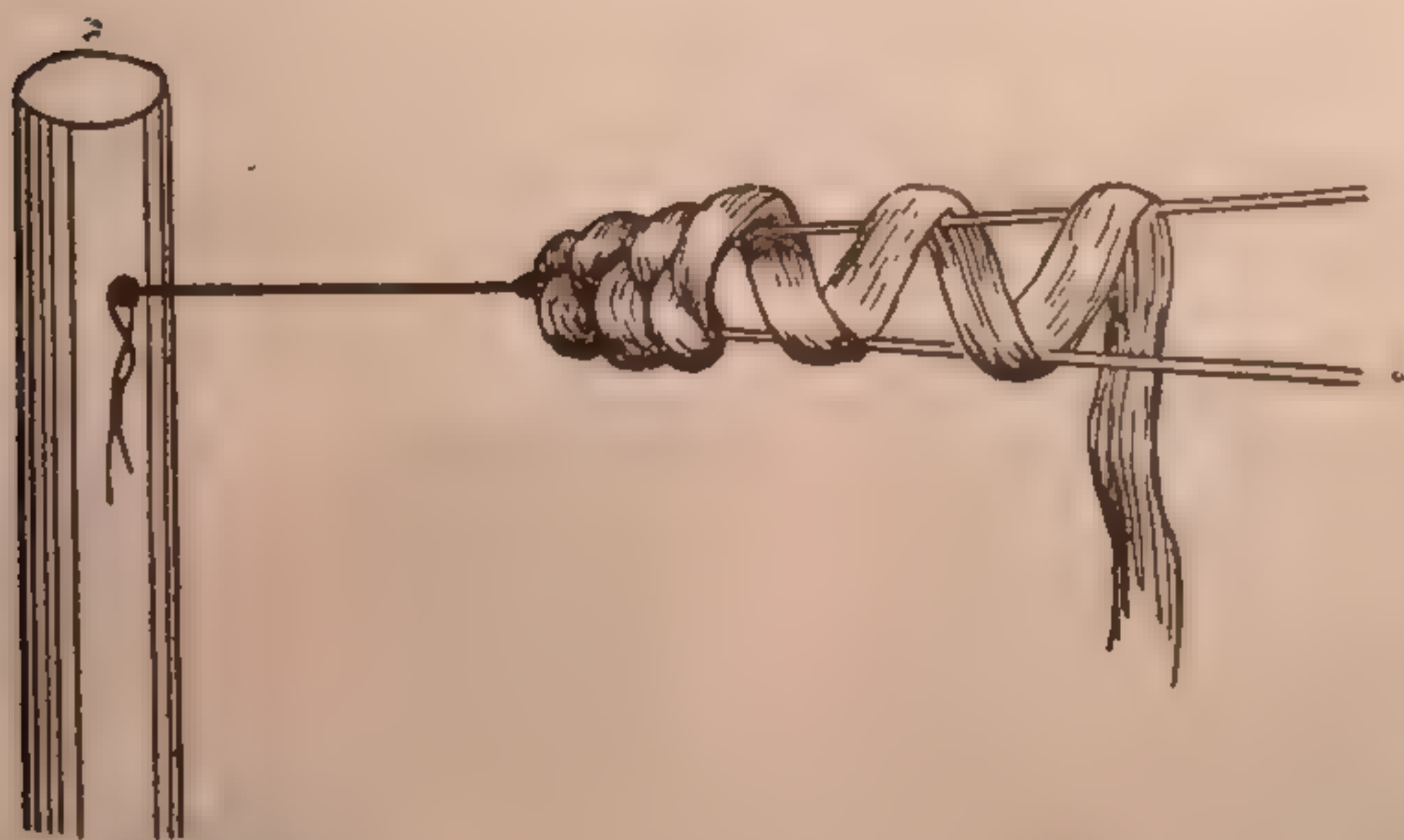


Рис. 39. Крепирование волос

Материалом для крепе может служить человеческий волос, овечья или козья шерсть, а также конский волос. Прежде чем приступить к изготовлению крепе, волосы или шерсть необходимо очистить от грязи, то-есть промыть и продезинфицировать. Для этого волосы кипятят, просушивают, расчесывают. Когда волосы приготовлены, их разделяют на прядки толщиной в 0,5 сантиметра. Взяв такую прядку, продевают ее конец у основания



соединенных шнурков тресбанки. Небольшим концом пряди волос охватывают один шнурок, соединяют короткий конец прядью и, придерживая сложенные волосы левой рукой, правой протягивают между шнурками то вокруг верхнего, то вокруг нижнего шнурка (рис. 40).



Рис. 40. Крепе в готовом виде

Когда одна прядь скрепирована, берут следующую прядь, конец которой соединяют с концом закрепированной пряди.

Когда все волосы скрепированы, концы шнурков перевязывают узлом, после чего волосы кипятят в воде минут 10—15 и сушат.

Наклеивание растительности из крепе. Мелкую, прозрачную наклейку растительности лучше клеить из крепированных мягких волос. Для этого предварительно рисуют штрихом ее форму на соответствующем месте, запудривают и сверху наклеивают волосы.

Клеится растительность (усы, борода, брови) следующим образом: из шнура крепе выдвигается нужное количество волос, они растягиваются в длину и расправляются по форме той или иной наклейки. Та часть лица, где должно клеиться крепе, смазывается лаком, к которому и прикладываются волосы. Борода с боками клеится из четырех частей: сначала под подбородком, потом на подбородке и с боков (рис. 41, 42).

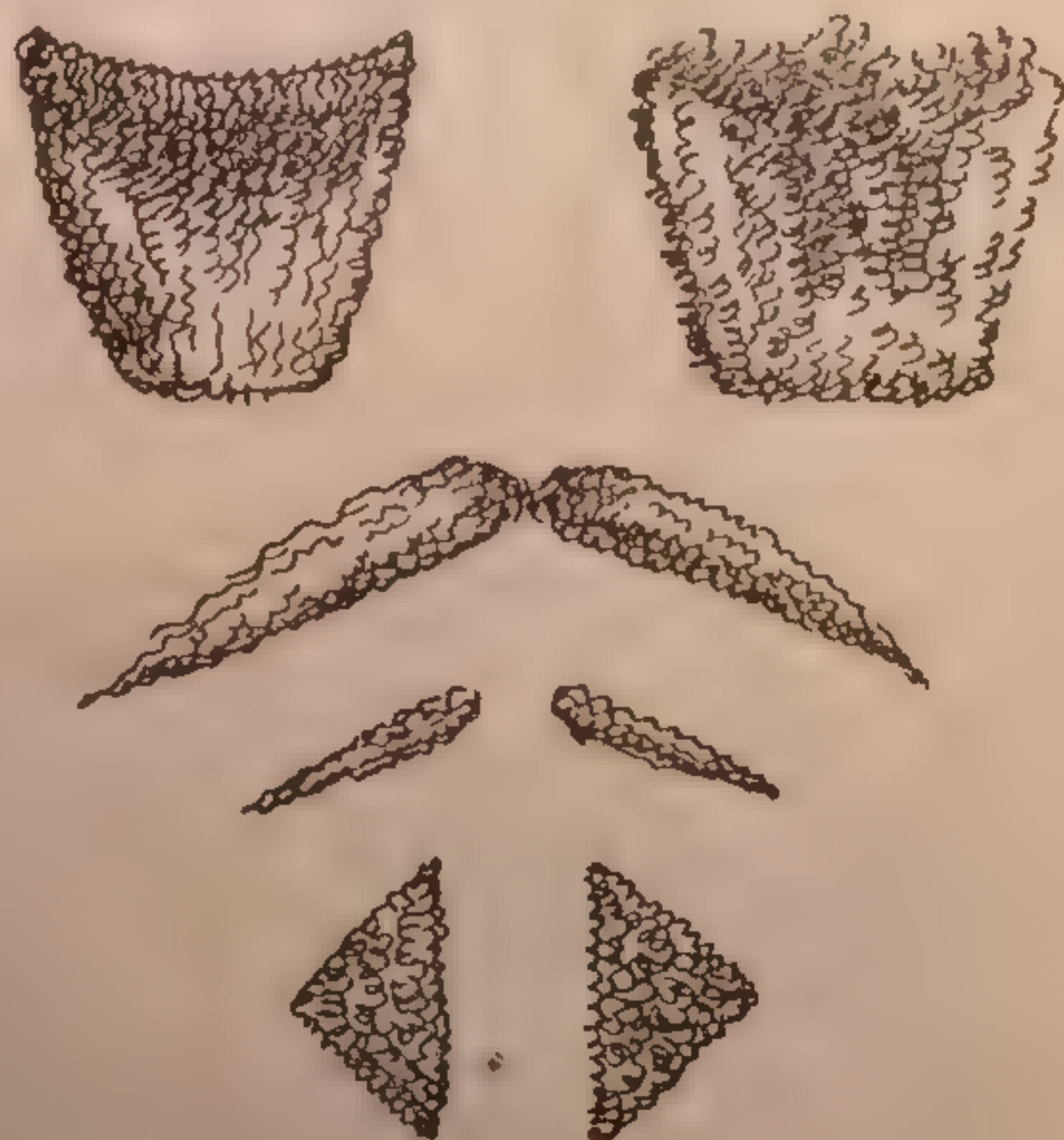


Рис. 41. Части бороды и усов



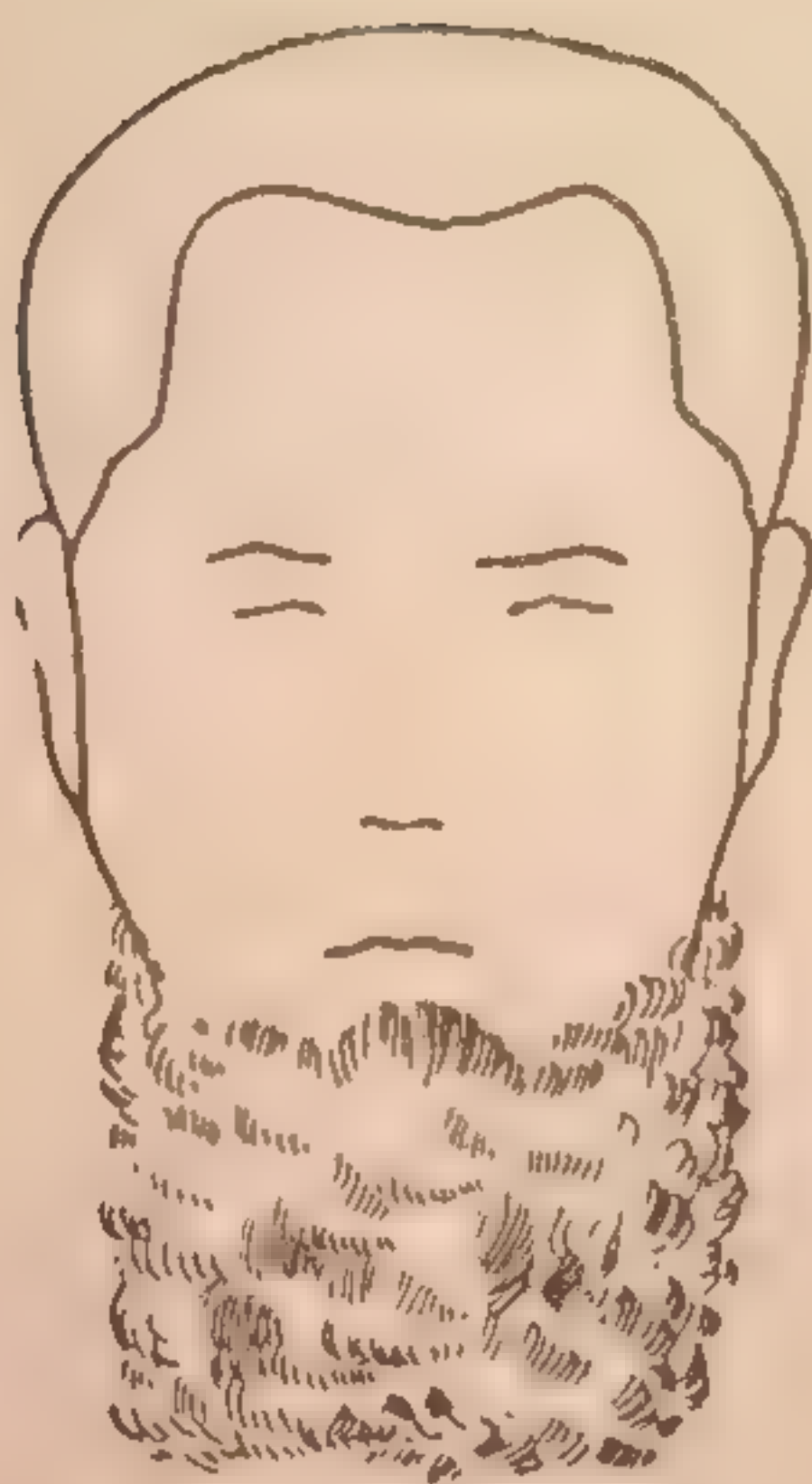
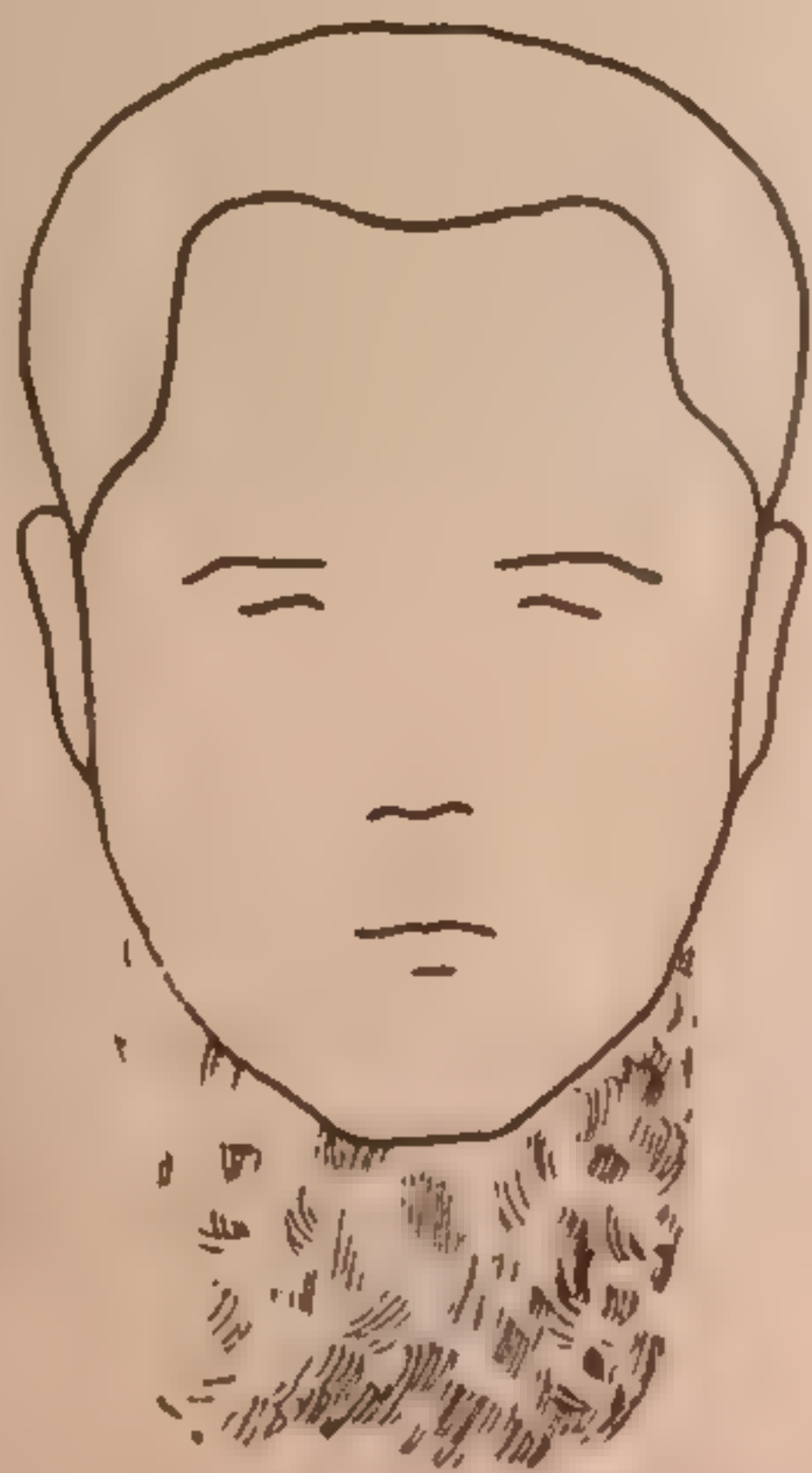


Рис. 42. Последовательность приклеивания  
бороды и усов



Каждую приклеенную часть необходимо прижать полотенцем. Наклеенное крепе подстригают, придавая ему нужную форму.

Борода без боков клеится так же, но из двух частей—из-под подбородка и сверху. Борода небольшая, круглая также клеится сначала снизу, из-под подбородка, затем подбородок смазывается лаком, концы приклеенной части крепе загибаются вверх и приклеиваются к подбородку. Чем ближе к губе, тем борода должна быть реже. Поэтому лишние волосы срезают ножницами и наклеенное крепе прижимают полотенцем.



Рис. 43. Различные формы бакенбард

Бока бороды в данном случае клеятся так же, как и при бороде, только значительно реже, особенно на щеках.

Для того чтобы изобразить небритое лицо, щеки и подбородок покрывают серой краской или наклеивают мелко нарезанный крепированный волос.

Бакенбарды клеятся таким же образом, как боковые части бороды. Форма бакенбард бывает разнообразная (рис. 43).

При наклейке готовой бороды, усов, бровей на места наклейки не кладут жира и красок, иначе растительность не будет держаться на лице.

При наклеивании передней части бороды и усов кожу в этих местах нужно растянуть: открыть рот и растянуть губы. Монтюр наклейки прикладывают свободно, не натягивая и прижимая его полотенцем. После приклейки волосы следует слегка приподнять гребнем, придавая растительности нужный рельеф.

Чтобы мелкие наклейки не отклеивались от движе-



ния мускулов лица, их клеят на ватке; монтюр наклейки слегка смазывают лаком и приклеивают к нему тончайший слой ваты по форме монтюра. Лак на местах наклеивания наносится по форме монтюра. Лишний лак можно удалить полотенцем, слегка прижимая его к лицу.

Края монтюра наклейки (так же, как и парика), которые от высохшего лака белеют, пропитывают одеколоном при помощи ватки.

**Подвесные бороды.** В театре иногда приходится пользоваться подвесными бородами и усами. Они очень

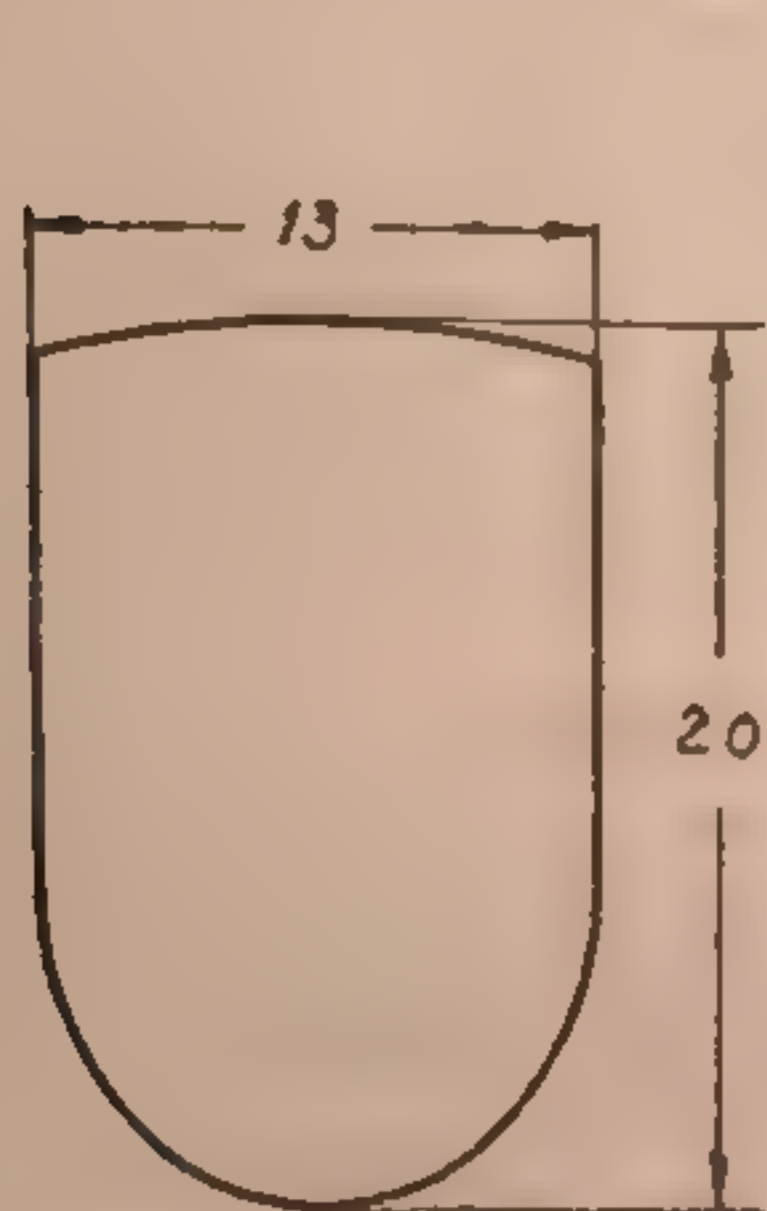


Рис. 44. Бородная болванка

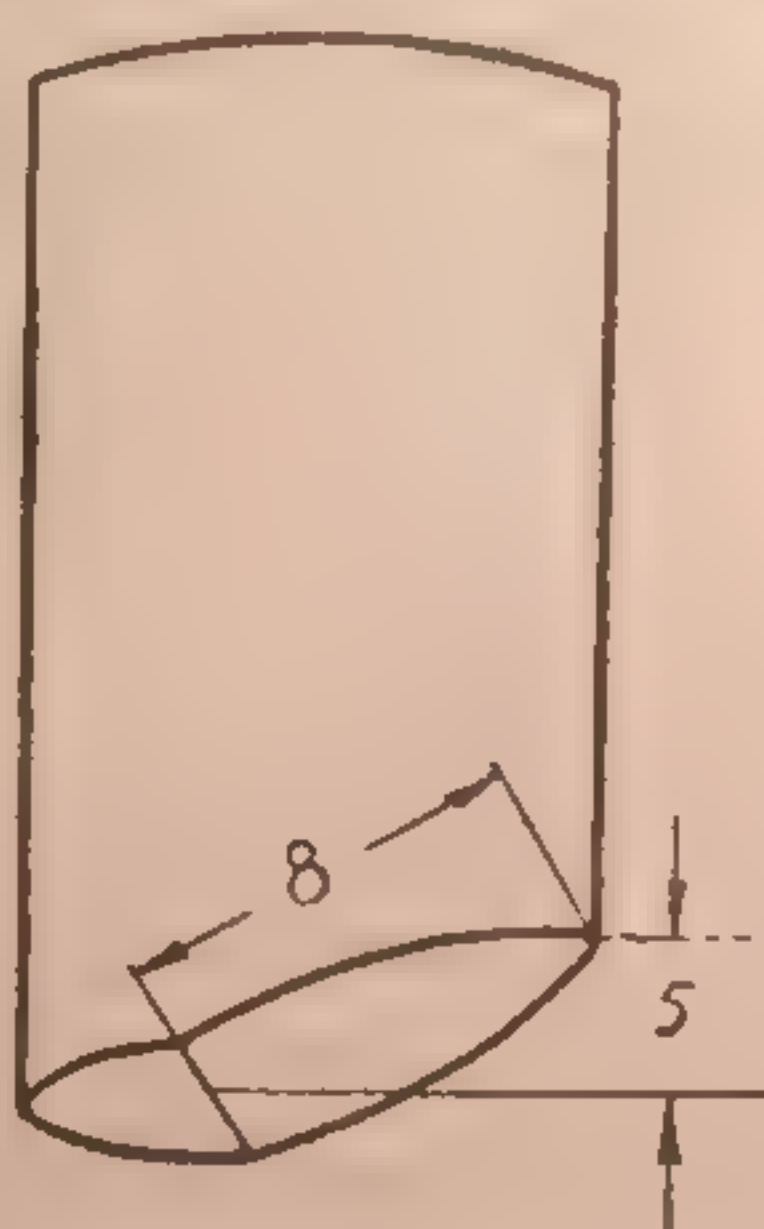


Рис. 45. Монтюр для бороды

удобны и применяются для быстрого перегримирования. Удобство заключается в том, что их не нужно наклеивать и к тому же они могут служить долгое время.

Подвесные бороды с усами нетрудно изготовить самим. Для этого необходима бородная болванка. Делают ее следующим образом. Берут кусок мягкого дерева (например, липу) диаметром в 12, длиной в 20 сантиметров. Одну сторону оставляют круглой, другой придают форму подбородка (рис. 44).

Поверхность готовой болванки должна быть гладко отшлифована стеклом или наждачной бумагой. Затем из тюля или бязи телесного цвета выкраивают форму монтюра бороды и сшивают нижние подбородочные вырезы (рис. 45). Надев монтюр на болванку, булава-



ками или гвоздиками прикрепляют к ней края монтюра и нашивают крепированный волос таким же способом и в таком же порядке, как клеят бороду. Можно сделать бороду из цельного куска овчины. В этом случае монтюром служит кожа овчины, которую также выкраивают и сшивают. Шерсть подстригают, придавая ей нужную форму, затем к верхним краям пришивают резинку (от виска к виску через голову) или прикрепляют к краям согнутые проволочки, которые надеваются на уши. Сделанные таким же способом усы пришивают к бокам бороды.

**Полумаски.** Для эстрады и спектаклей малых форм, для быстрой гримировки и перегримировки хорошо иметь заранее приготовленные трансформационные полумаски, при помощи которых можно моментально изменить внешность. Такими полумасками нередко пользуется известный эстрадный исполнитель заслуженный артист РСФСР А. Райкин.

Если нельзя достать полумаски, их можно сделать самим. К сшитой по размеру головы резинке прикрепляется готовый нос (вылепленный из ваты или бумаги и обтянутый марлей). К этой же резинке с обеих сторон пришитого носа прикрепляются брови требуемой величины, цвета и формы.

**Изготовление наклеек растительности.** Уяснив себе форму, размер, цвет, особый рисунок бороды, готовят нужный материал — волосы и тюль. Последний нужно выкрасить в телесный цвет и накрахмалить. Затем намечают на болванке контуры бороды, набивают тюль вертикально (не вкось, чтобы он не растягивался) и натягивают так, чтобы все сборки получились под подбородком. Из сборок аккуратно укладывают две складки, которые зашивают, обрезая лишний тюль. На эту основу способом тамбуровки нашиваются волосы. Направление тамбуровки любой бороды на подбородке всегда идет навстречу: низ шьется от середины выступа вверх, верх — от середины вниз, а бока — вкось и вперед.

Кроме того, всякая борода должна иметь так называемые начесы, то-есть волосы, маскирующие края тюля. Приклеиваясь, эти начесы сводят наклейку на



нет, что и маскирует ее. В бороде с боками начесы приклеиваются на щеках и снизу нижней челюсти к шее.

Следует обратить внимание на начесы в бородах без боков, которые бывают очень разнообразны по величине и по длине начеса. Бороды, как короткие, так и длинные, могут быть без боков, а только с начесами, за исключением подвесных и широких бород, которые начинаются от самых висков. Граница бороды без боков может идти от усов до мочки уха, от этой линии идет начес на щеку и вверх до виска.

Чтобы приступить к изготовлению усов и бровей, необходимо точно знать, кроме цвета, их форму и размер. В зависимости от этого вырезают из бумаги нужную форму монтюра (усы и брови всегда будут шире монтюра).

Форму приклеивают к болванке, на нее ровно натягивают газ или тюль и приступают к тамбуровке.

Направление волос и расстояние между ними при тамбуровке определяются формой и характером усов и бровей. При этом надо помнить, что верхние границы усов должны быть реже, по возможности светлее и сходиться на нет.

Ресницы тамбуруют жесткими волосами равномерно, в один ряд, по самому краю сложенной вдоль кромки тонкой материи (шифон или газ)

длиной 8—10 сантиметров, затем снимают с болванки, складывают вдвое, расчесывают, выравнивают волосы и стригут их так, чтобы внутренние концы были короче, а внешние — длиннее. После этого ресницы завивают теплыми щипцами, обрезают лишний газ и перерезают пополам. Получается пара одинаковых ресниц (рис. 46).

Для того чтобы ресницы торчали «стрелками», их кладут вдоль указательного пальца левой руки и завитые волосы ресниц слегка смазывают сандарачным лаком. После этого проводят по ресницам гребнем.

Клеят искусственные ресницы так: смазывают лаком ободочный газ и прикладывают на верхнее веко над своей ресницей.



Рис. 46. Наклейные готовые ресницы



---

## ПРИЧЕСКА И ЗАВИВКА

**Прическа.** Прическа должна соответствовать особенностям каждого лица. Далеко не всякому лицу подходит любая прическа или головной убор. То, что одному лицу идет и украшает его, другому совершенно не подходит и даже уродует его.

Умение подобрать прическу заключается не только в том, чтобы исправить внешность актера или найти нужную характерность, но и в том, чтобы найти соответствие со всей внешностью, с пропорциями тела, с ростом, с шириной или длиной лица. Неудачная прическа может разрушить впечатление, на которое рассчитан грим.

Прической можно уравновесить пропорции головы и лица. Так, гладко причесанная лобная часть и пышные виски делают лицо полнее, высокая прическа над лбом и гладкие виски, наоборот, удлиняют лицо. Длинный, выдающийся вперед нос кажется короче при пышной, падающей на лоб прическе. Пышные виски скрадывают оттопыренные уши, коротко остриженные виски больше подчеркивают их. Женщинам легко скрыть этот недостаток, прикрыв верхнюю половину ушей или полностью закрыв их волосами.

Известный закон светотени, по которому светлый цвет расширяет и выделяет окрашенный им предмет, а темный суживает и углубляет, распространяется и на костюм и на грим. Так, например, темная и длинная одежда увеличивает рост и суживает объем человеческого тела, а светлая и короткая уменьшает рост и толстит.



С прической происходит то же самое: черные волосы, спущенные на уши, увеличивают худобу лица, пышные белокурые — округляют его. Существуют лица слишком широкие или слишком узкие. Бывает, что шея чересчур длинна или коротка, лоб слишком низкий или высокий, плоский или выпуклый. Нужно уметь прической скрывать подобные недостатки, а когда это требуется по пьесе, еще больше подчеркивать их.

В ряде случаев удачно сделанная прическа способна видоизменить внешность актера, придать ей определенный характер.

Как в отношении грима, так и в отношении прически нельзя заранее предусмотреть все возможности ее применения; они зависят от характера гримируемого лица.

В женском гриме прическа играет особенно большую роль. Она является одним из основных средств для создания характерности женского облика.

Для воспроизведения причесок определенной исторической эпохи следует пользоваться историческими картинами, гравюрами, скульптурой.

#### Головная шпилька.

Головная шпилька применяется для скрепления прически, прикалывания парика и для завивки (рис. 47).

Ниже мы даем несколько чисто практических советов, как обращаться с головной шпилькой, подразумевая, конечно, не бытовые, а театральные прически (главным образом парики).

Головной шпилькой пользуются при надевании парика и при укла-



Рис. 47. Прием использования головной шпильки

дывании прически. Эта работа требует практики. Вколотая шпилька, или «невидимка», должна хорошо держаться склотые волосы и сама плотно держаться. При-



калывая прядь волос шпилькой, недостаточно ровно вдеть ее в волосы. Вколов шпильку в волосы, сначала нужно направить ее в противоположном направлении, задев и захватив ее концами часть волос, затем шпильку переворачивают и направляют в обратную сторону, так что она оказывается плотно закрепленной в волосах (рис. 48).

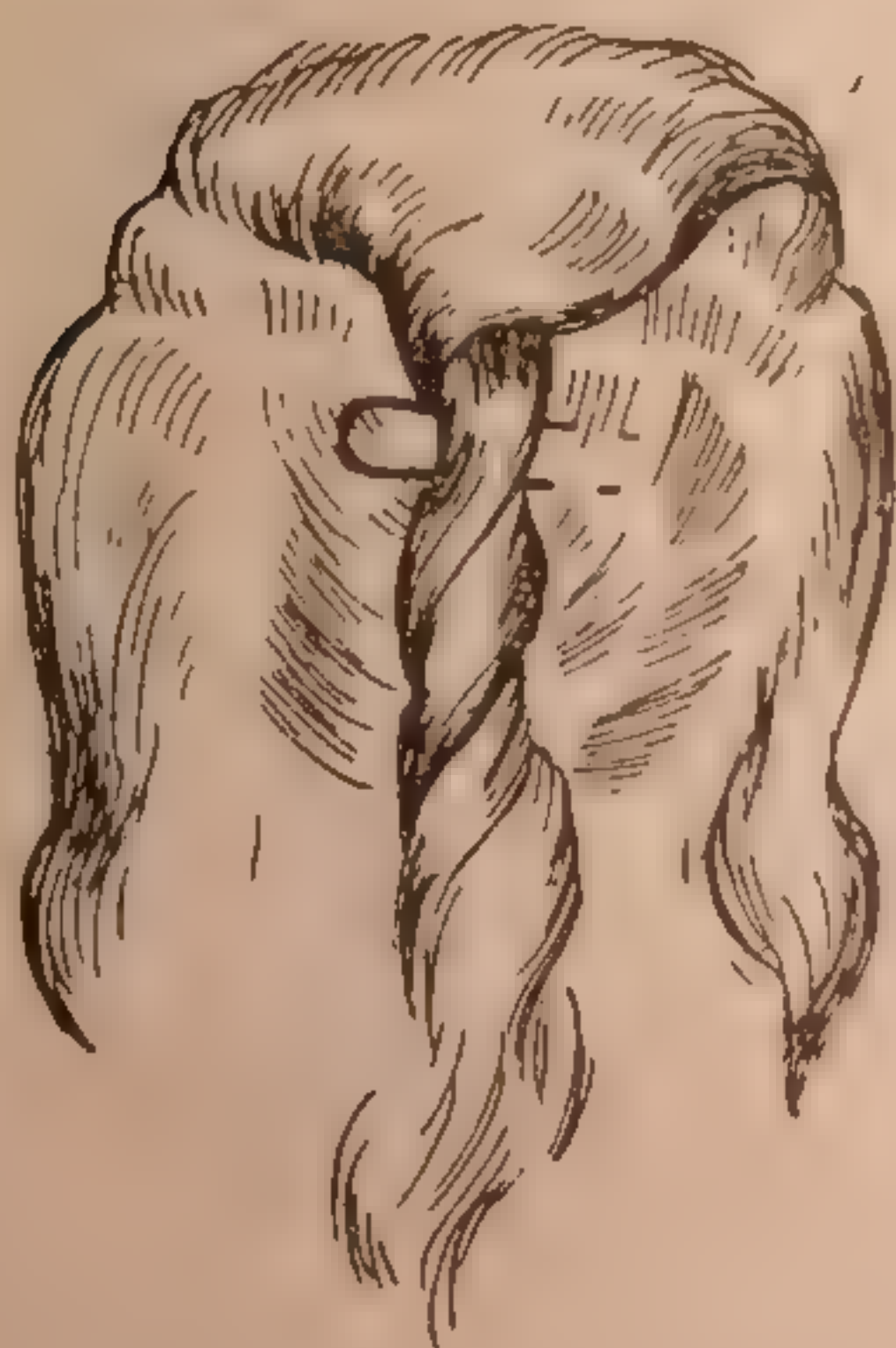


Рис. 48. Прием использования головной шпильки

Надевая парик, шпилькой прикалывают край монтюра парика у висков и на затылке, сначала направив ее вниз и захватив концами часть волос, затем шпильку переворачивают и направляют вверх.

**Завивка волос.** Волосы можно завивать горячими щипцами или холодным способом. Холодная завивка делается так: предварительно смочив волосы водой, наворачивают их на папильотки, то-есть скрученные бумажки или тряпочки, затем концы папильоток связывают и в таком виде дают волосам хорошо высохнуть. Когда их снимают, волосы остаются завитыми.

Это нужно делать не перед самым спектаклем, а заблаговременно, чтобы волосы успели высохнуть.

Для того чтобы сделать совершенно гладкую прическу, волосы смачивают, причесывают и завязывают полотенцем.

Существует два способа завивки волос: на головной шпильке и на крупной приколке с застежкой. Они очень просты и не требуют особого умения. Первый способ позволяет делать прическу пышной, гофрированной. Для этого прежде всего волосы разделяют на пряди. Чем толще будут эти пряди, тем завивка получается крупнее; чтобы завивка была мелкой, необходимо брать пряди возможно тоньше. Расчесанную и слегка смоченную водой прядь наматывают на обе стороны шпильки в виде цифры 8, как указано на рисунке 49. Шпильку



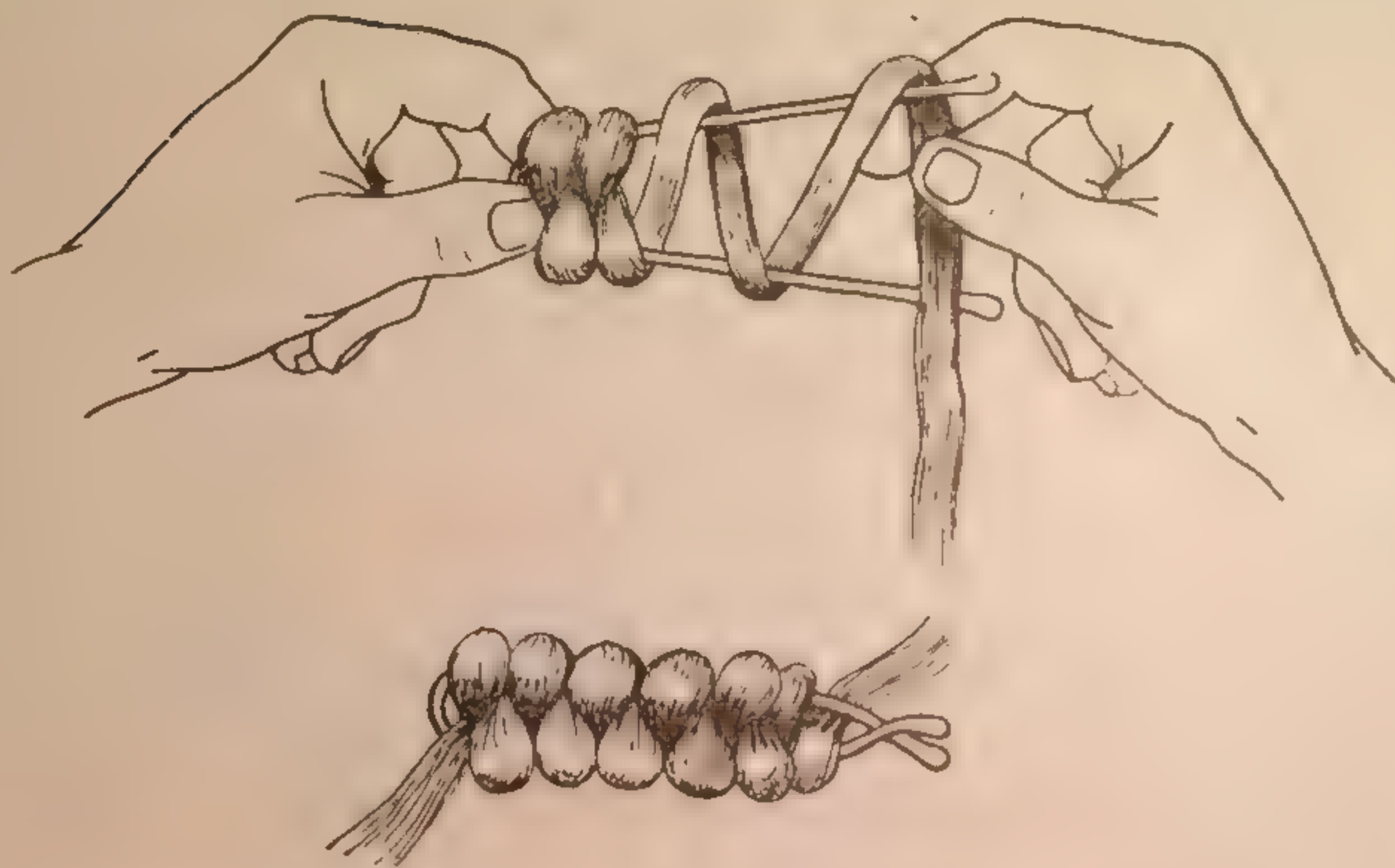


Рис. 49. Завивка волос на головной шпильке

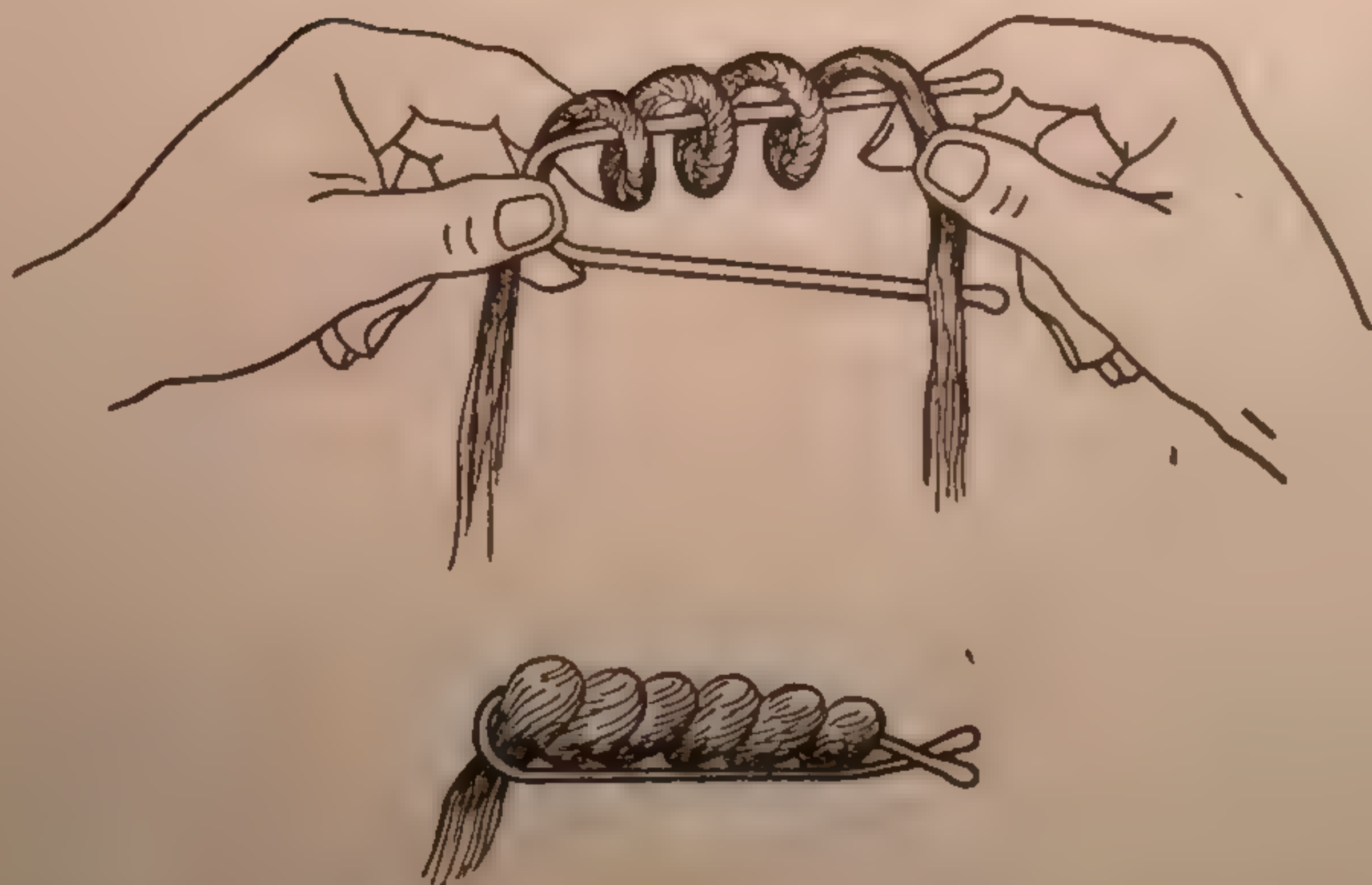


Рис. 50. Наматывание волос на шпильку. Способ волнистой завивки



нужно обхватывать волосами не туго, укладывая их по очереди то на одну, то на другую сторону шпильки. Когда волосы уложены таким образом, концы шпильки соединяют между собой и закрепляют (рис. 49). Волосам дают хорошо просохнуть. После этого снимают шпильки и расчесывают волосы.

Второй способ применяется тогда, когда нужно, чтобы волосы получились волнистыми. Для этого отделяют расчесанную прядь и берут ее в правую руку. Шпильку надо держать между большим и указательным пальцами левой руки, поддерживая ее снизу средним пальцем той же руки. Затем раздвигают концы шпильки, помещают между обоими ее концами прядь волос и начинают наматывать ее вокруг одного конца, суча при этом волосы, как веревку, слева направо (рис. 50). Как и в предыдущем случае, концы шпильки соединяют и скрепляют.

В обоих случаях особенно тщательно должна быть завита передняя часть головы, возле лба и темени.

Завивка шпилькой как первым, так и вторым способом производится не от концов, а от корней волос.

**Завивка горячим способом.** Приступая к любому виду завивки горячим способом, необходимо следить прежде всего за тем, чтобы щипцы были умеренно горячие. Нагревать следует не концы щипцов, а их середину.

Недогретые щипцы не будут завивать, перегретые же будут жечь волосы.

Чтобы определить степень нагревания щипцов, требуются навык и практика. Простейший способ — прикоснуться щипцами к листу белой бумаги. Если от прикосновения щипцов бумага желтеет — значит щипцы перегрелись. Если от прикосновения мокрого пальца не «шипит» — значит щипцы недогрелись.

**Завивка в круглый локон.** Гребнем отделяют прядку волос нужной величины для завивки, левой рукой ее подхватывают и держат в середине пальцами (между указательным и средним) в плоском и натянутом положении. Правой рукой, горячими щипцами, желобком в ту сторону, куда будет направлен локон (вверх или вниз), захватывают концы прядки под прямым углом. Вращением щипцов в нужном направлении, но отнюдь не вкось



накручивают на них волосы. В каждой прядке попадают волосы короткие и длинные, поэтому конец прядки не всегда бывает ровный. Чтобы короткие волосы не отделялись, их левой рукой придерживают и приглаживают.

При закручивании локона нужно все время зажимать и разжимать щипцы, то-есть раскрывать и закрывать их, расширяя, таким образом, локон внутри и выкручивая концы, чтобы они не были переломлены. Щелкать щипцами нужно до тех пор, пока все волосы не будут намотаны и пока щипцы внутри локона не освободятся от концов волос и будут свободно поворачиваться (в том же направлении). Когда волосы основательно прогреты, щипцы вытаскивают. Крупный, тяжелый локон прикрепляют шпилькой, пока он не остынет.

**Завивка «волнами» горячим способом.** Эта завивка была изобретена давно и благодаря своей прочности и естественности производимого ею впечатления сохранилась по сей день.

Прием завивки «волнами» сводится к следующему: щипцами делаются две основные вогнутые волны (рис. 51), из которых одна направлена направо, другая — налево.

«Волны» отделяются одна от другой складкой, образовавшейся от края желобка щипцов. Чем резче и рельефнее эта складка, тем дольше будет держаться завивка.

Щипцы при данной завивке держат желобком вверх.

Левой рукой, гребнем слегка приподнимают прядку волос, правой рукой у корней с правой стороны продевают желобок горячих щипцов с таким расчетом, чтобы валик находился снаружи прядки в повернутом положении в полуоборот от себя — вперед. Затем захватывают гребнем волосы у самых щипцов, направляют их вправо или влево (в зависимости от того, в каком направлении идет первая волна), расчесывая и натягивая волосы вкось, на ребро желобка щипцов, которыми в это время щелкают, то-есть открывают и закрывают их. Получается линия изгиба с наклоном волос в одну сторону. Чтобы закрепить эту линию и дать волосам обратное направление, открывают щипцы, не отнимая их от волос. Желобок остается на месте, щипцы поворачи-



чивают полуоборотом к себе, а валик переносят на эту сторону линии изгиба; вплотную закрывают щипцы, не меняя их положения. При этом надо пощелкать ими. Волос держат гребнем прямо на себя. Линия изгиба готова.

Чтобы перейти к следующей линии, поворачивают щипцы опять от себя и ведут их полузакрытыми, скользя

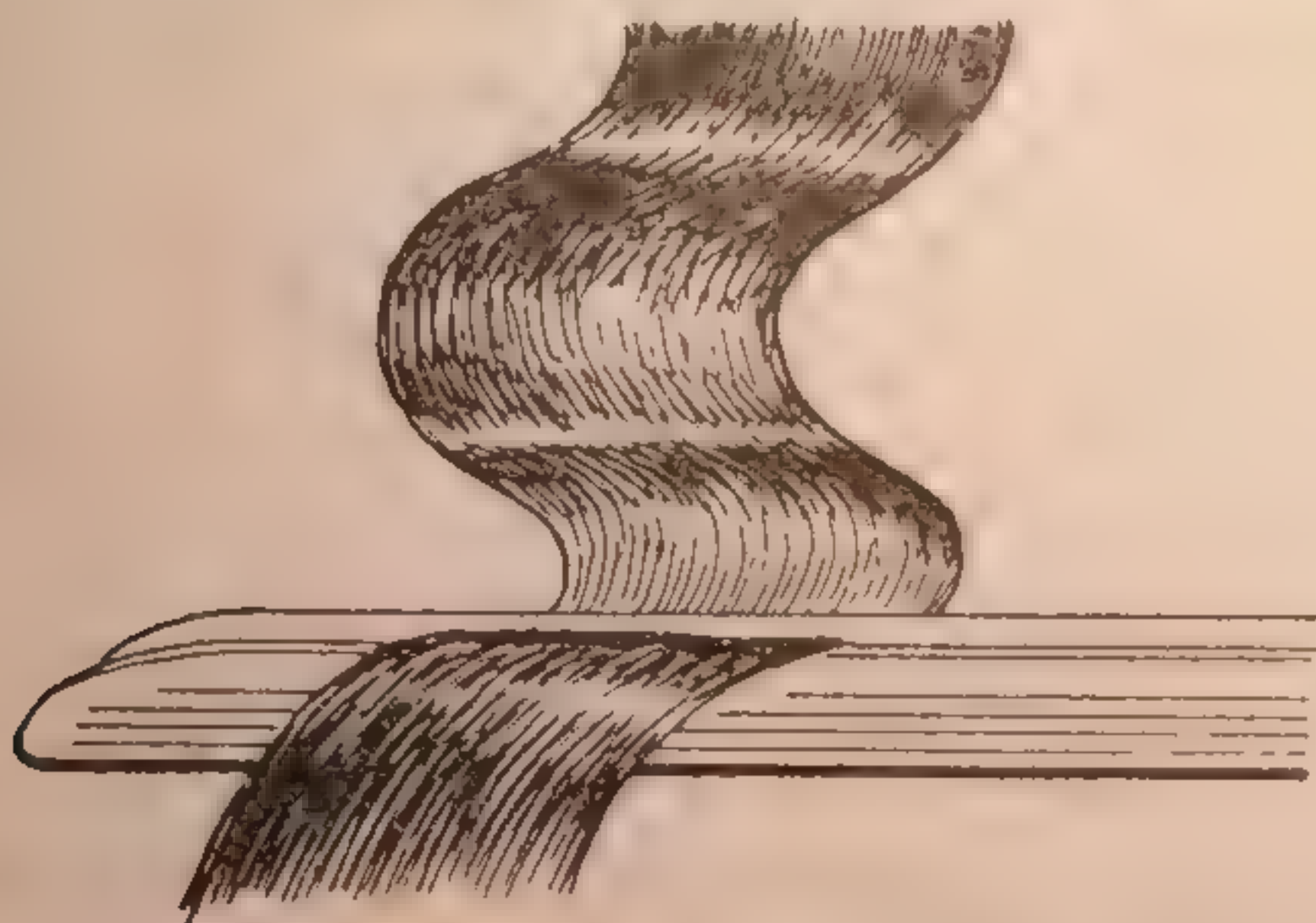


Рис. 51. Завивка «волнами»

по волосам к следующей линии. При этом соблюдают одинаковую ширину «волн», ведя впереди гребнем.

Если первая «волна» была направлена вправо, то вторая должна идти влево и т. д.

В дальнейшем поступают так же, как и при первой линии изгиба (рис. 52). Все «волны» должны быть одинаковой ширины. Чтобы делать «волну» глубже, необходимо, прорабатывая линию изгиба, поворачивать щипцы от себя на целый оборот.

Прорабатывая волну и окончательно закрепляя ее, проводят теплыми щипцами по тем же следам, таким же способом, второй раз, а иногда и третий раз.

Если волосы короткие, следует их предварительно завить в круглый локон, а затем уже укладывать «волнами». Тогда волосы послушны, лучше укладываются и завивка держится дольше.

Для расчесывания и укладывания завитого локона существуют различные способы и варианты, которые зависят от нужной формы прически, локона или завитка.



Когда волосы уже завиты, они будут послушно поддаваться любой форме, лягут в любом направлении.

Если нужны просто вьющиеся волосы, то их достаточно только расчесать. Если завитые волосы коротки и должны быть в расчесанном виде не пышными, а, наоборот, круто завитыми, то их не следует расчесывать.

Локон разбирают концом редкого гребня, держа его, как перо.

Для того чтобы из завитого локона сделать мелкие завитки, его не расчесывают, а отделяют от него у корня тонкие пряди. Затем их отбрасывают в стороны, давая им свободно укладываться.

Чтобы крупный локон не рассыпался, был упругим и стойким, его внутри слегка взбивают, а снаружи приглаживают щеткой. Взбивая, локон держат левой рукой в натянутом положении, густой стороной гребня проводят от концов волос к корням, стараясь при этом едва касаться волос.

Приглаживая локон, его кладут взбитой стороной на ладонь левой руки концами волос вверх и щеткой, смазанной жиром, приглаживают снизу вверх.

После этого локону придают нужную форму, только уже не горячими щипцами, а указательными пальцами.

Скрученный локон можно оставить в круглом виде, можно уложить его «волнами». Для этого локон постепенно раскручивают и пальцами дают направление «волнам».

Чтобы сделать висячий длинный локон, его не скручивают пальцами, как круглый локон, а наматывают равномерно на толстые закрытые щипцы или на палочку плоской прядкой, словно ленту. Обвивают щипцы (или

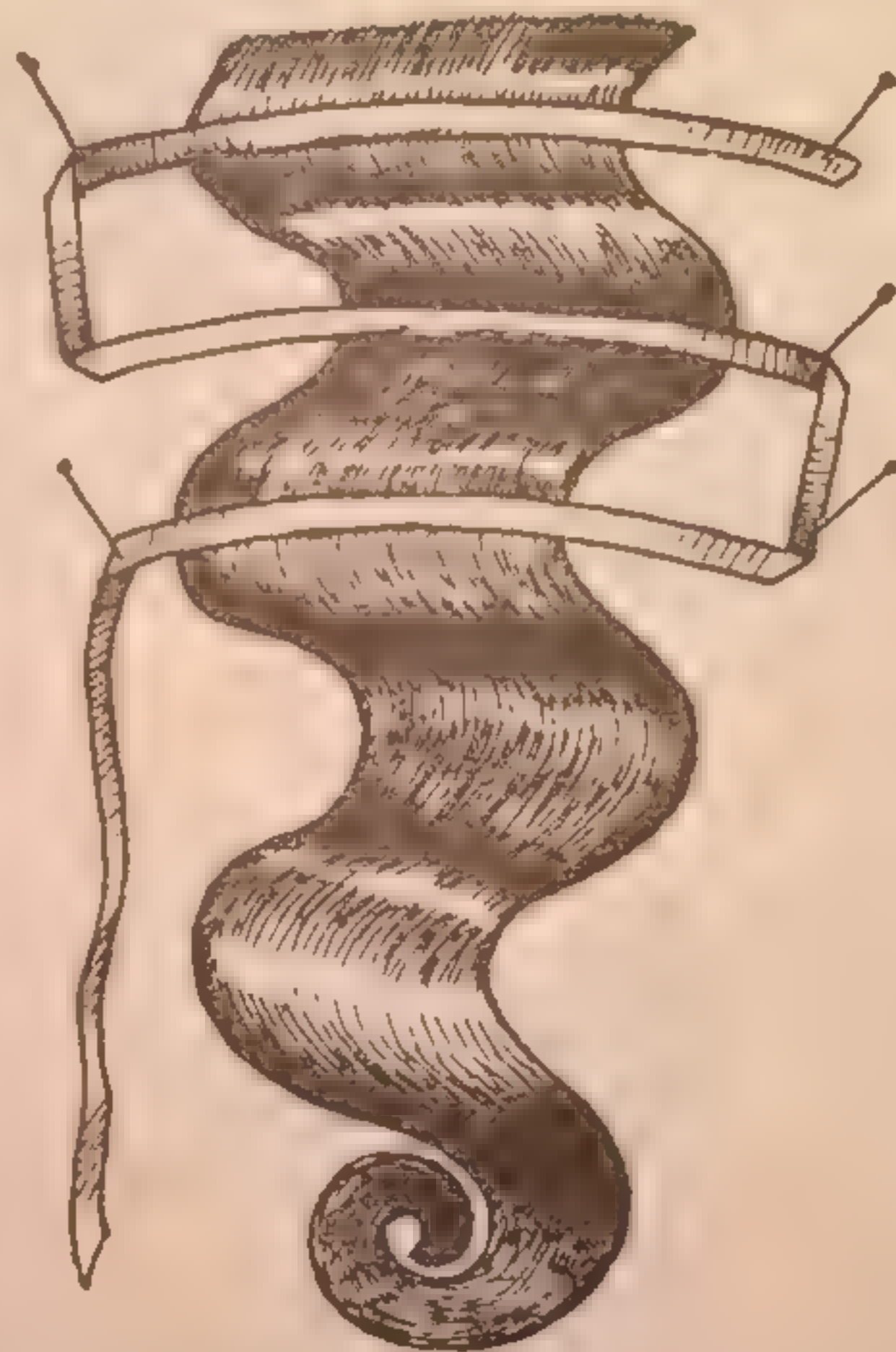


Рис. 52. Завивка «волнами» на болванке холодным способом



палочку) винтообразно от корней сверху вниз — вкось и еще раз в том же направлении приглаживают щеткой вокруг локона, после этого щипцы или палочку вытаскивают из локона (рис. 53).



Рис. 53. Локон висячий

Седые волосы от горячих щипцов желтеют, поэтому их нужно завивать теплыми щипцами.

**Изменение цвета волос.** Чтобы придать волосам блеск, их смазывают репейным маслом, вазелином или другим жиром.

Чтобы сделать седину, волосы пудрят, предварительно смазав их вазелином.

Таким же способом можно сделать темные волосы светлыми. Для этого их покрывают желтой пудрой, которую можно приготовить, смешав обыкновенную пудру пополам с желтым кроном или охрой.

Оранжевым кроном или суриком, смешанным с пудрой, можно окрасить волосы в рыжий цвет.

Светлые и седые волосы можно окрасить в темный цвет жженой пробкой или березовым углем, который нужно растолочь и просеять.





ПАРИК





шу

де

из

ри

де

ал

па

ва

де

ме

го

по



---

## ПАРИКИ

Самодеятельные коллективы испытывают наибольшую потребность именно в париках.

Для того чтобы изготовить парик, требуется определенное умение. Поэтому рекомендуем не браться за изготовление парика сразу, чтобы не испортить материалы, а поупражняться над каждым приемом в отдельности, используя отходы, заменяя ценный материал тряпкой и т. д.

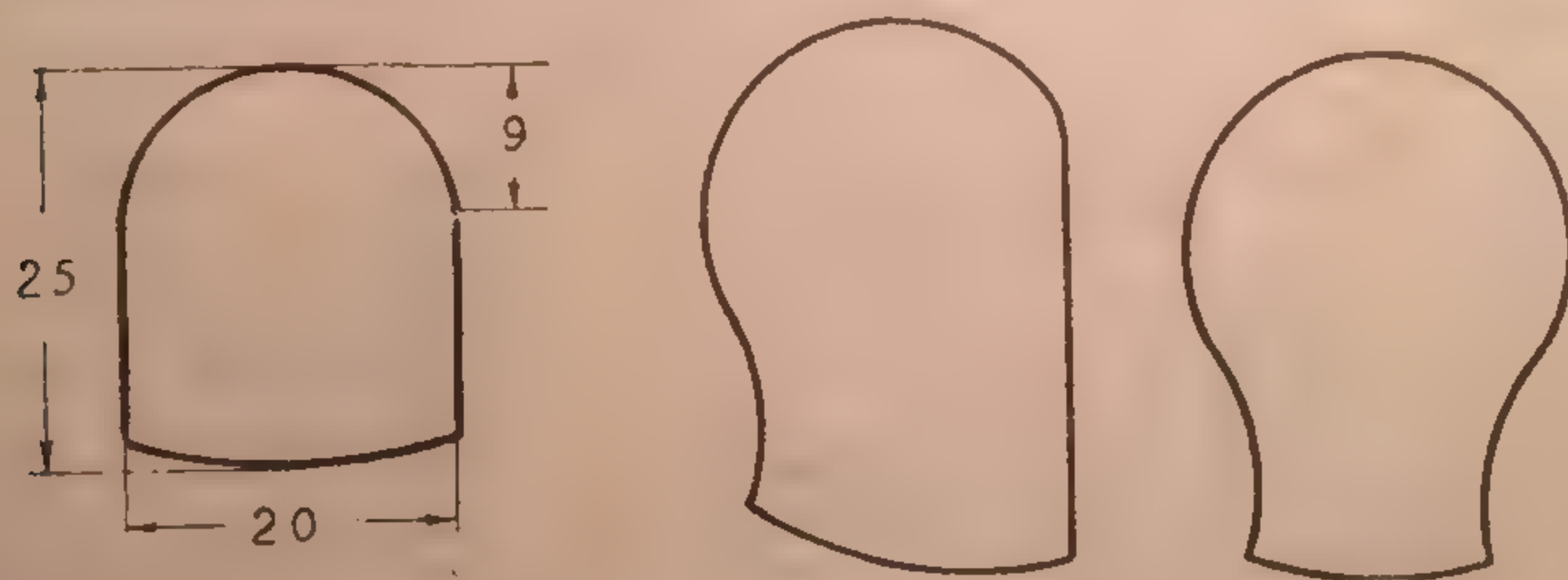


Рис. 54. Изготовление болванки для париков

**Болванка.** Для того чтобы приступить к изготовлению париков, прежде всего надо сделать болванку. Болванки для париков делаются так: берут кусок мягкого дерева (желательно липу) 18—20 сантиметров в диаметре, 25 сантиметров в длину и придают ему форму головы (рис. 54). После этого обязательно очищают поверхность болванки стеклом, делая ее гладкой.



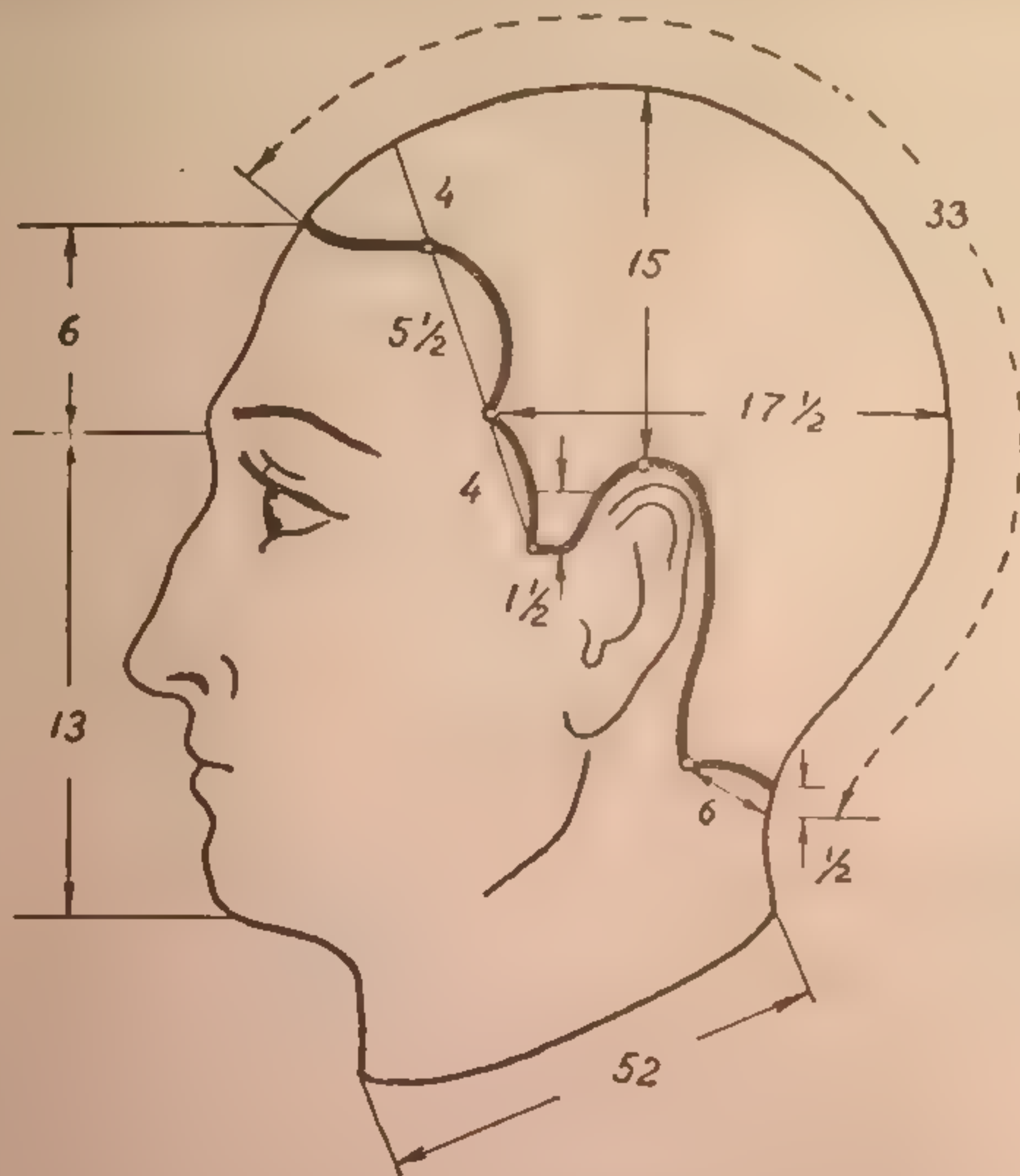


Рис. 55. Снятие мерки для парика

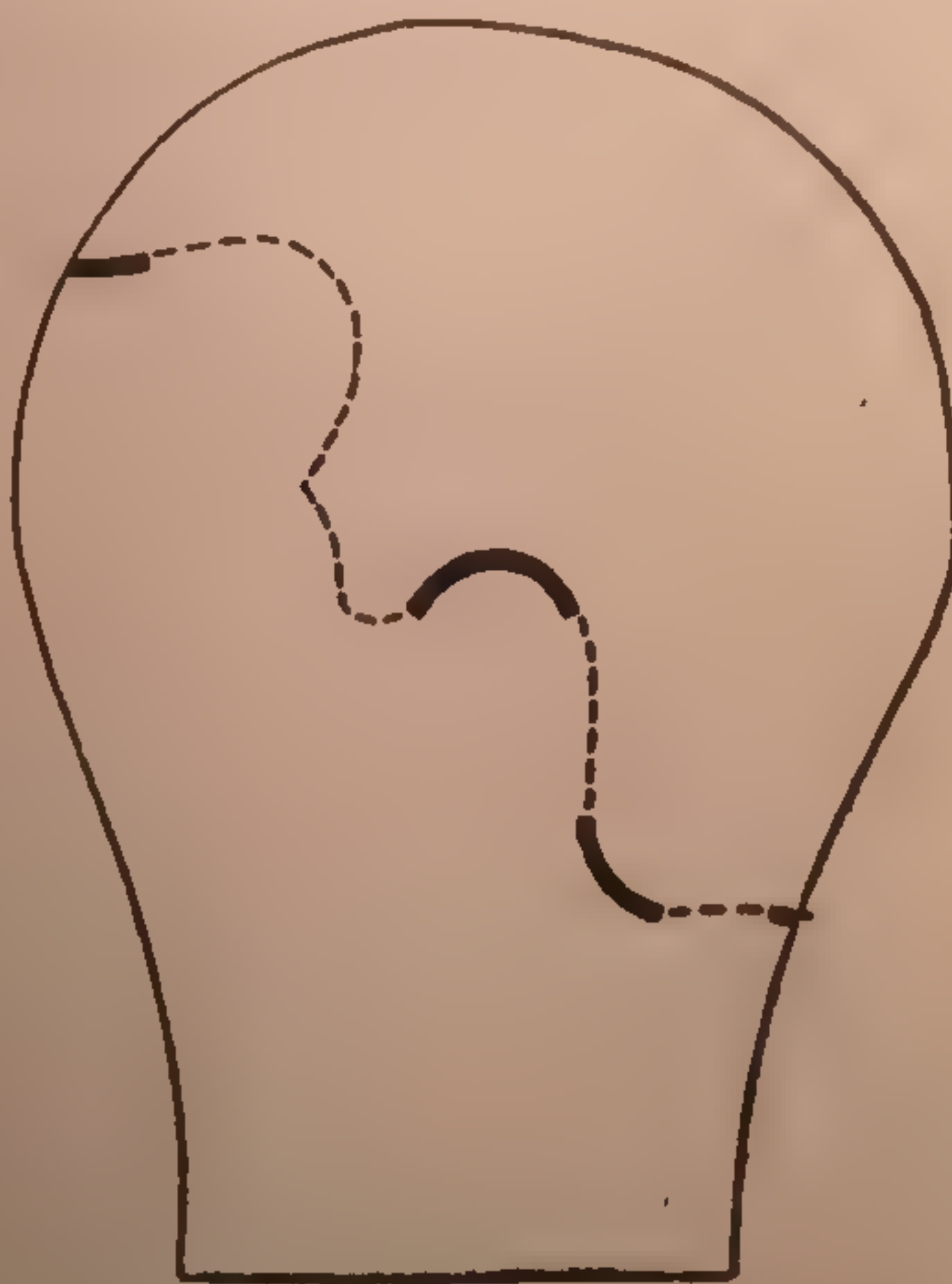


Рис. 56. Чертеж болванки



Монтюр парика должен по форме точно копировать голову. Если в женском парике недостатки монтюра скрадываются длинными волосами и прической, то монтюр для мужского парика, особенно коротко остриженного, лысого, редковолосого, должен прилегать к голове вплотную. Добиться этого можно только тогда, когда хорошо подобрана и пригнана болванка.

С этой целью вымеряется объем головы — расстояние от лба до затылка, от уха до уха через темя, от виска до виска через затылок и от уха до уха через лоб (рис. 55, 56).

Поставив перед собой болванку, находят и намечают центр лба, затем центр затылка. Сделав это, намечают и проводят простым карандашом черту от лба вверх через темя до затылка. Чтобы линия шла ровно, черту ведут по натянутой нитке.

Такую же черту проводят поперек, деля объем болванки на четыре части. Затем на этих линиях по мерке головы устанавливают и намечают глубину от лба до затылка и от уха до уха через голову. После этого намечается ширина шеи и дальше эта линия полукругами продолжается над ушами. От этих полукругов к лицевой стороне намечают висок, учитывая мерку от виска до виска.

**Монтюр.** Работа над париком заключается в изготовлении монтюра, прикреплении волос к монтюру и окончательной отделке — стрижке и прическе. Каждая часть работы существенна. Как бы художественно ни был выполнен парик, но если он плохо сидит на голове, если его лоб, шея, затылок слишком широки или узки, если его виски не на своем месте — лезут на уши или далеки от ушей, — то и остальная работа пропадает, ибо такой парик негоден.

Основой монтюра является набитая на болванке лента, сделанная по чертежу. Она служит как бы фундаментом для парика (рис. 57—60).

Существует несколько технических приемов набивки. Приступая к набивке, необходимо учесть форму прически и характерные особенности парика.

Лента должна быть как можно тоньше и не шире сантиметра. Цвет ее должен соответствовать цвету волос



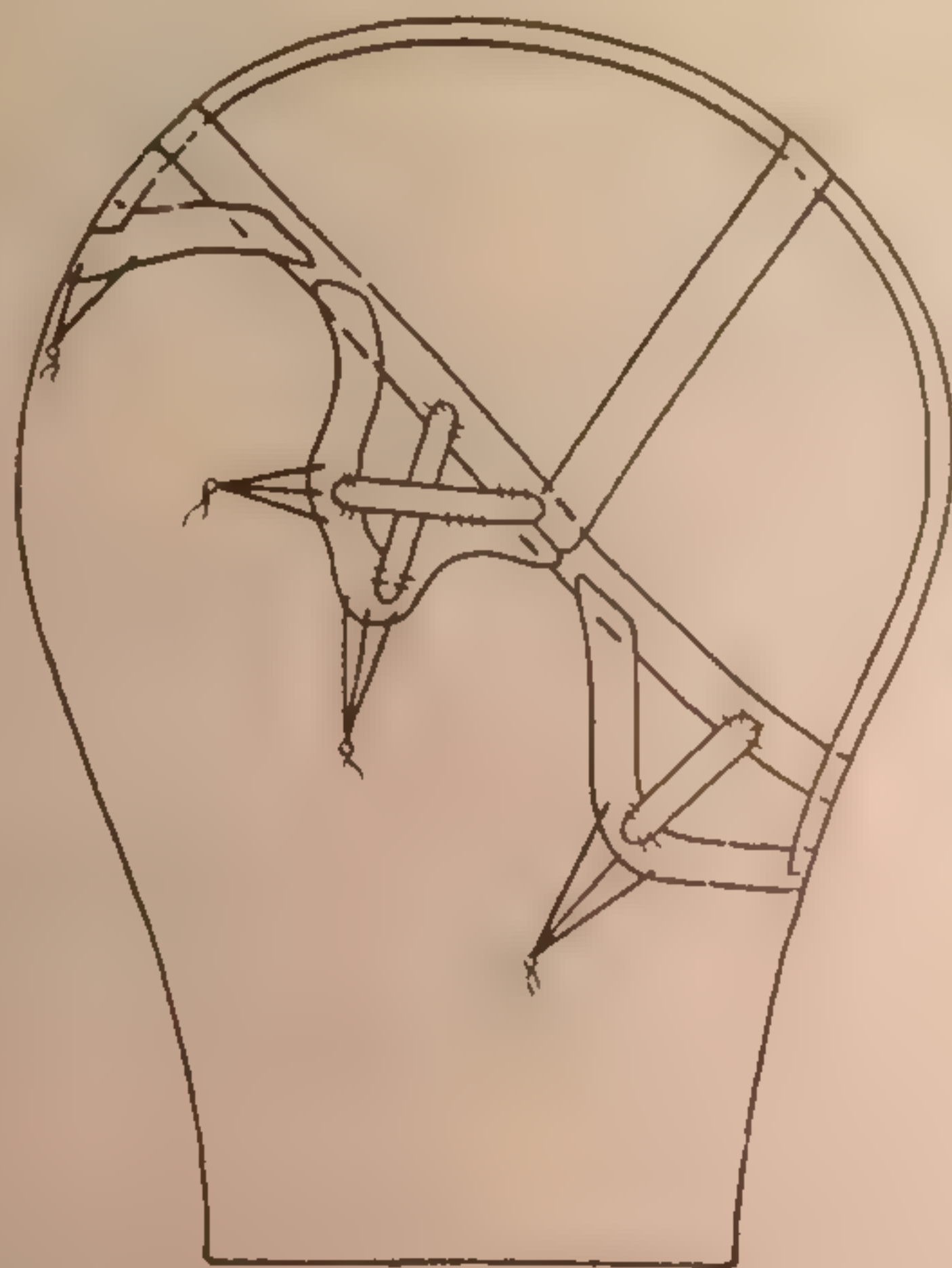


Рис. 57. Монтюр для парика  
без пробора

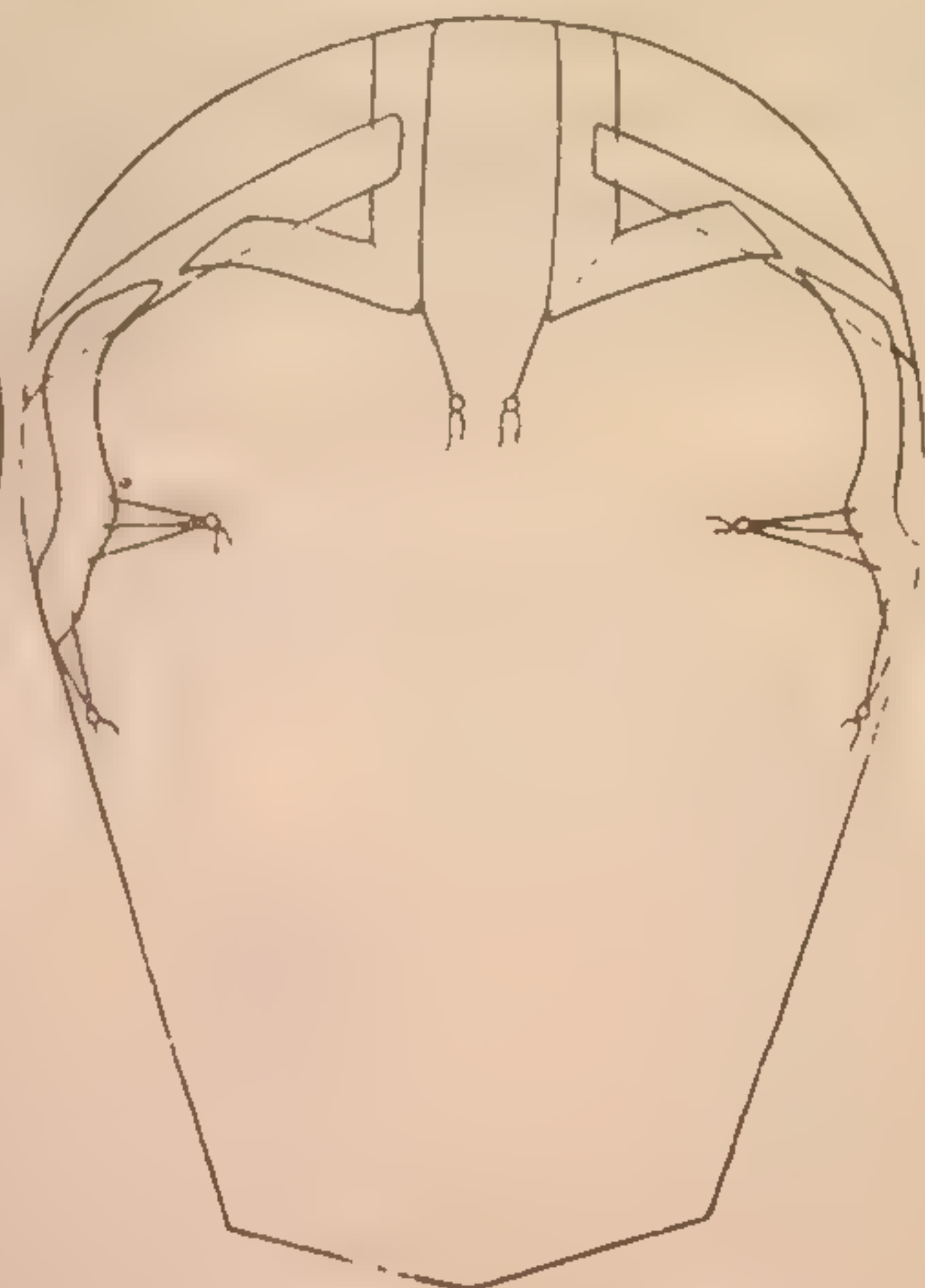


Рис. 58. Монтюр для парика  
с пробором

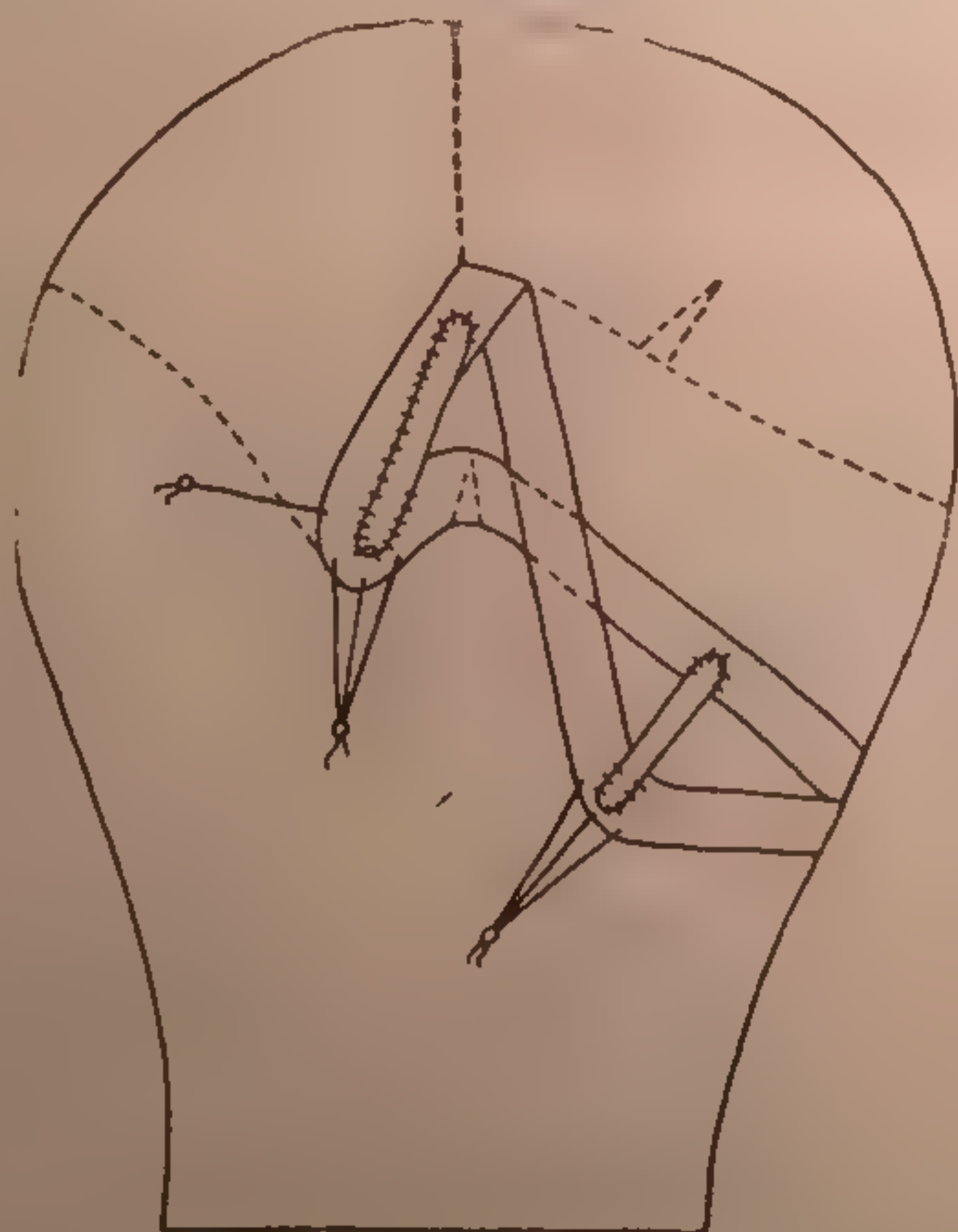


Рис. 59. Монтюр для парика  
со лбом

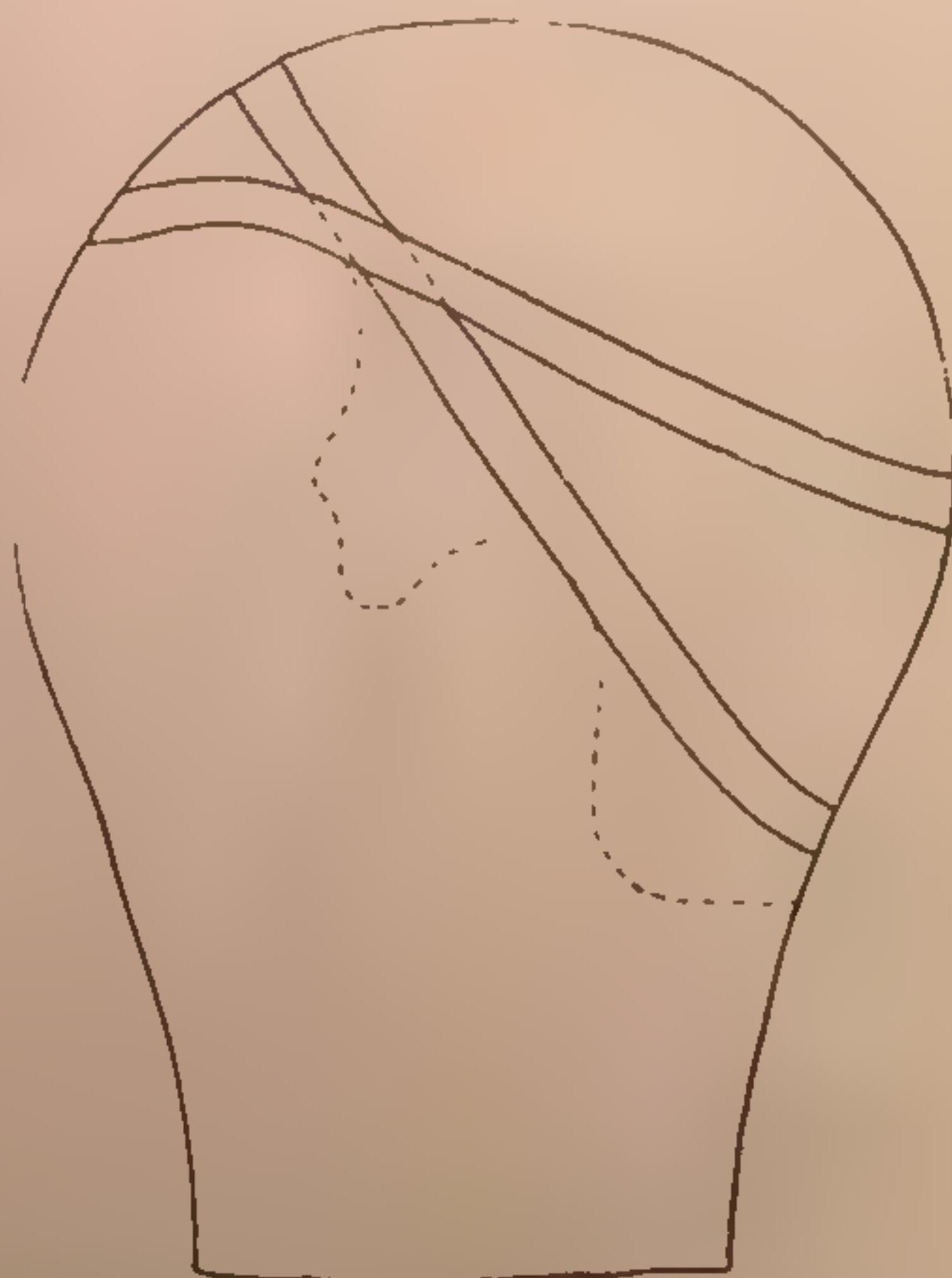


Рис. 60. Монтюр для парика  
без висков и затылка



парика. Прикрепляют ленту к болванке булавками с отрезанными головками.

Для того чтобы во время шитья булавки не мешали, их следует аккуратно загнуть. Те булавки, которые держат внешний край ленты, загибают вниз, наружу.

Набивать ленту следует по чертежу таким образом, чтобы ее внешний край соприкасался с чертежом, нанесенным на болванку. При набивке удобнее вести ленту слева направо, к себе.

Когда лента набита по чертежу, все ее складочки, концы и перекрещивания аккуратно сшивают.

Во все внешние углы в парике, которые не рассчитаны на то, чтобы приклеиваться (затылочные, височные и передний), для устойчивости ставят пружинки.

Длина пружинки (используют часовую) определяется расстоянием от нижнего края угла вверх до ближайшей противоположной ленты, то-есть приблизительно она равна 4—5 сантиметрам. Чтобы острые края пружинки не прорезали материю, их нужно затупить и округлить обтачиванием на бруске. Кроме того, концы пружинки смазывают лаком или клейстером и плотно обматывают тонким слоем ваты. После этого обшивают ленточкой тонкой материи, за которую их и пришивают к набитой ленте швом кверху.

После того как набитая лента сшита и пружинки прикреплены, набитую ленту готовят к натягиванию материала.

Лишние булавки удаляют, остальные аккуратно загибают вдоль ленты и у внешней ее стороны. Иногда приходится из некоторых контурных лент удалять все булавки. Это бывает в тех случаях, когда внешний край ленты должен остаться зашитым под материалом (при нашивании газа на лицевой части парика, пробора и т. д.).

Чтобы лента при этом не сдвигалась с места, ее закрепляют на нитках, протянутых к булавкам, вколотым на некотором расстоянии от краев монтюра.

Материал для натягивания должен быть окрашен соответственно цвету волос парика и смочен водой. Его натягивают и прикрепляют на булавках, затем пришивают по внутренним краям ленты, потом по наружным.



Материалы, употребляемые для шитья монтюра, выбирают в зависимости от характера изготавливаемого парика. Для монтюра женских и длинноволосых париков пользуются тюлем, для остальных — более плотными тканями: батист, мадаполам и т. п. Для париков бритых, лысых, характерных, с просвечивающимися лысинками употребляется трикотаж или замша, так как они хорошо тянутся, не морщат и плотно облегают голову.

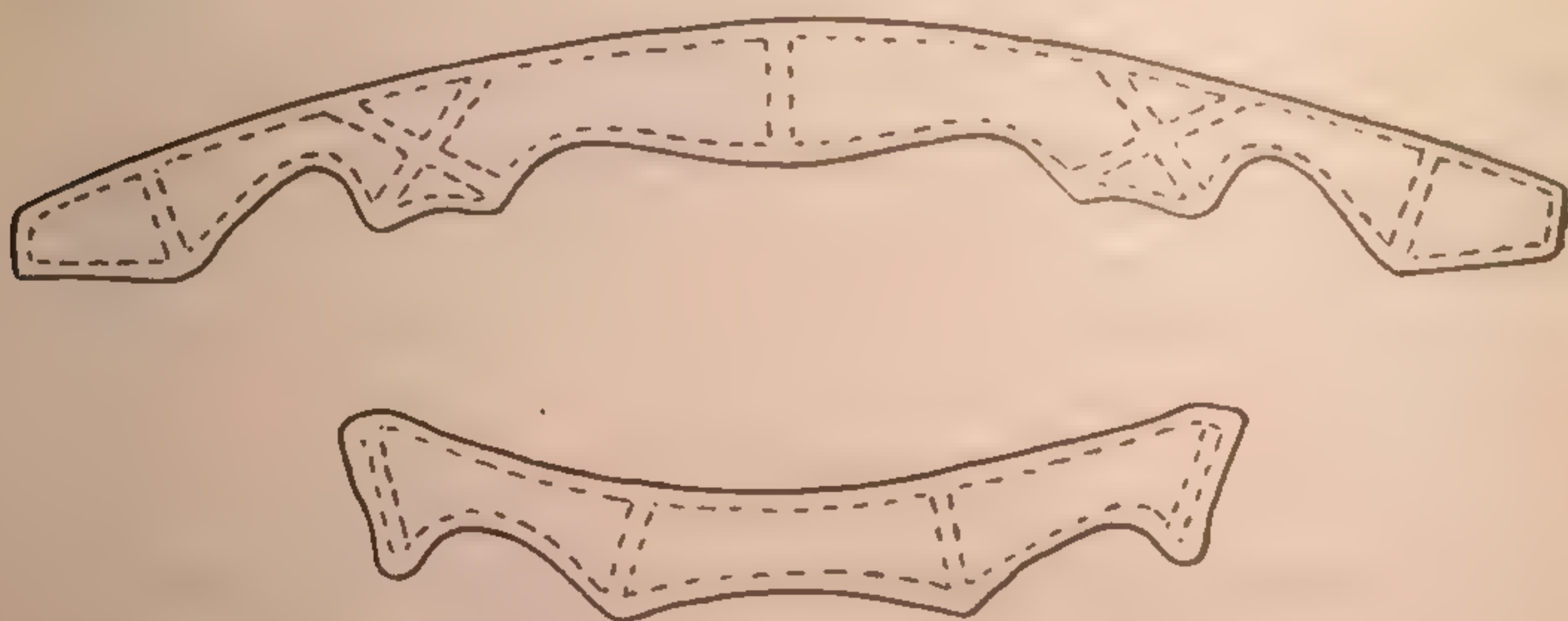


Рис. 61. Полумонтюры

Кроме монтюров на ленте, пользуются также кроеными полумонтюрами. Их изготавливают не на болванке. Шьют на машинке нижнюю часть монтюра, которую прикрепляют к болванке, натягивают и пришивают к ней верхнюю часть монтюра (рис. 61).

Следует иметь в виду, что не всякий парик можно делать на кроеном монтюре. Монтюры индивидуальных париков на ленте, сделанные на болванке по точной форме данной головы и по точной мерке, качественно значительно выше кроеных монтюров. Монтюры для массового изготовления стандартных париков, а особенно длинноволосые парики, где нет тонко стриженного затылка и висков, целесообразнее делать на кроеных монтюрах, преимущество которых состоит в том, что они прочнее. Не снижая в данном случае качества работы, ее сокращают на 60—70 процентов.

**Прикрепление волос к монтюру.** Для прикрепления волос к монтюру существует два способа: трес и тамбу-



ровка. Первый способ применяется уже давно и более прост, чем второй. Тамбуровкой стали пользоваться сравнительно недавно, и она позволяет приблизить парик к характеру настоящих волос, прикреплять их в том же направлении, как они растут в действительности. Однако, несмотря на то что второй способ имеет большие преимущества перед первым, он не всегда может заменить собой трес. Целый ряд работ основан исключительно на тресе — длинноволосые парики, косы, длинные бороды и т. д.

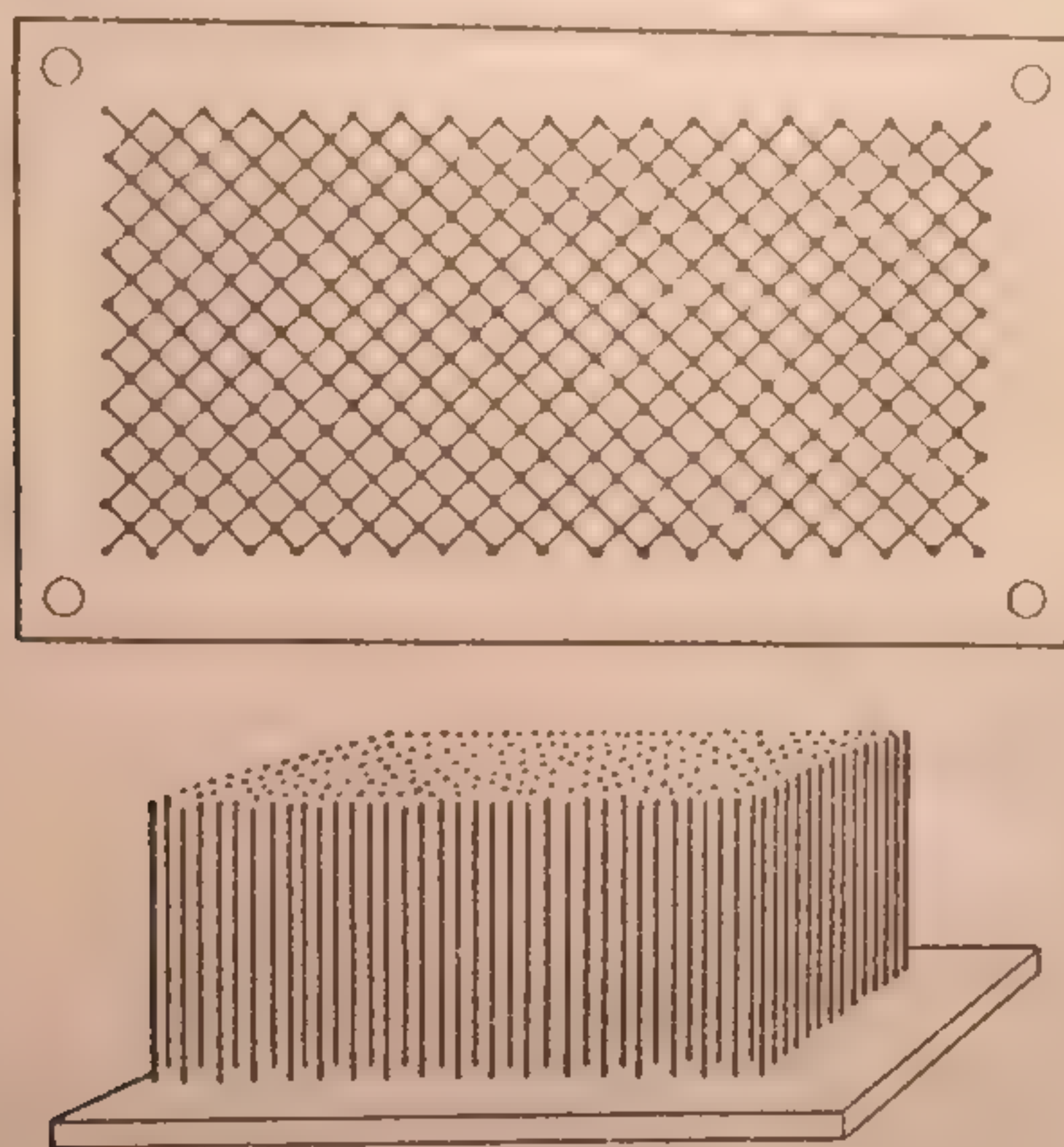


Рис 62. Карда

**Трес.** Трес представляет собой волосы, заплетенные корнями на нитках, причем концы волос свисают в виде длинной бахромы. Как и крепе, трес изготавливается на тресбанке, но для крепе на нее натягивается две нитки, а для треса — три. С левой стороны эти нитки соединяются между собой и перевязываются.

Волосы, предназначенные для треса, должны быть тщательно расчесаны, слегка перевязаны ниткой и вложены в специальную стальную щетку — карду.

Если нет возможности купить готовую карду, ее нетрудно сделать самому. Для этого берут дощечку



длиной в 18 сантиметров и шириной до 10 сантиметров. Верхнюю сторону дощечки обивают белой жестью, а с оборотной стороны вбивают толстые иголки длиной в 10—12 сантиметров приблизительно на расстоянии сантиметра одна от другой (рис. 62).

Для того чтобы удобнее было работать, карду гвоздиками прибивают к столу.

При расчесывании волос на карде их нужно держать корнями к себе. Вытянув из расчесанных волос небольшой пучок, берут его большим и указательным пальцами левой руки и подносят сзади к туго натянутым на тресбанке ниткам. Указательным и большим пальцами правой руки подхватывают головку пучка и протягивают к себе, как указано на рисунке 63.левой рукой зажимают пучок вместе с нитками, затем указательным и большим пальцами правой руки подтягивают головки волос вверх к себе между верхней и средней нитками (рис. 64). Далее протягивают головки опять к себе, на этот раз вниз, огибая нижней нитку от себя — снизу вверх, и повторяют прежний прием: протягивают головки пучка волос между верхней и средней нитками к себе и вверх. Это называется одним оборотом треса (рис. 65).

После этого волосы нужно закрепить. Указательный палец правой руки просовывают снизу вверх между нитками таким образом, чтобы верхняя и нижняя нитки оказались впереди пальца, а средняя позади него. Этим пальцем захватывают головки пучка и протягивают их сверху вниз, после чего левой рукой плотно держат прядку, а большим пальцем правой руки придвигают ее вплотную к ранее закрепленному тресу (рис. 66).

Чем тоньше каждый пучок, тем нежнее, тоньше и гуще получится трес. Заканчивая нитку треса, ее нужно перевязать так же, как вначале.

Трес пришивается к монтюру рядами, причем пришивать начинают снизу (рис. 67). Лицевую часть и пробор закрывают тамбуровкой.

**Тамбуровка.** Для тамбуровки необходимо иметь специальный крючок. Делается он следующим образом. Тонкую иголку вставляют до половины в деревянную ручку, ушко отламывают и остальную часть накаляют



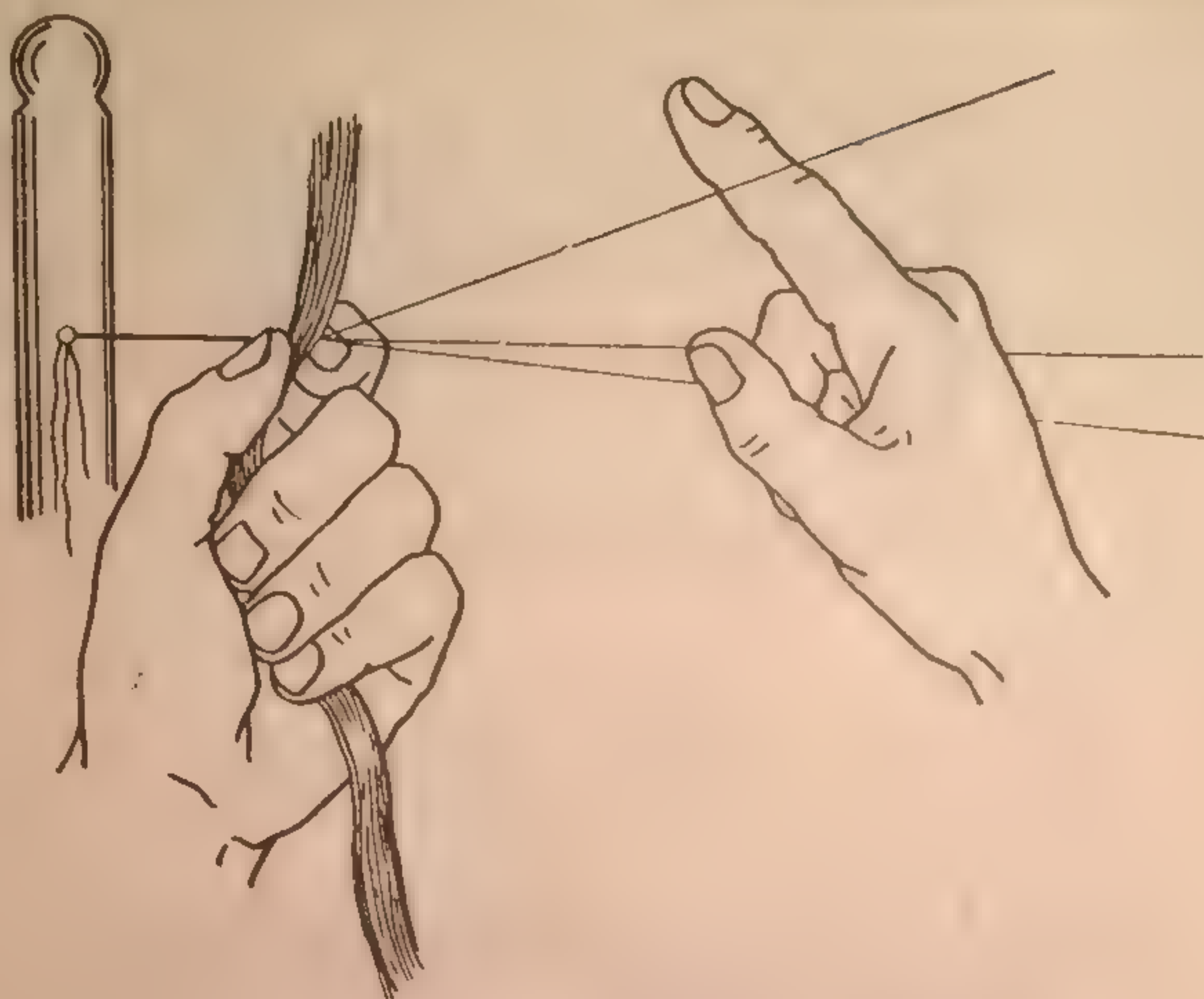


Рис. 63. Изготовление треса (1-й прием)

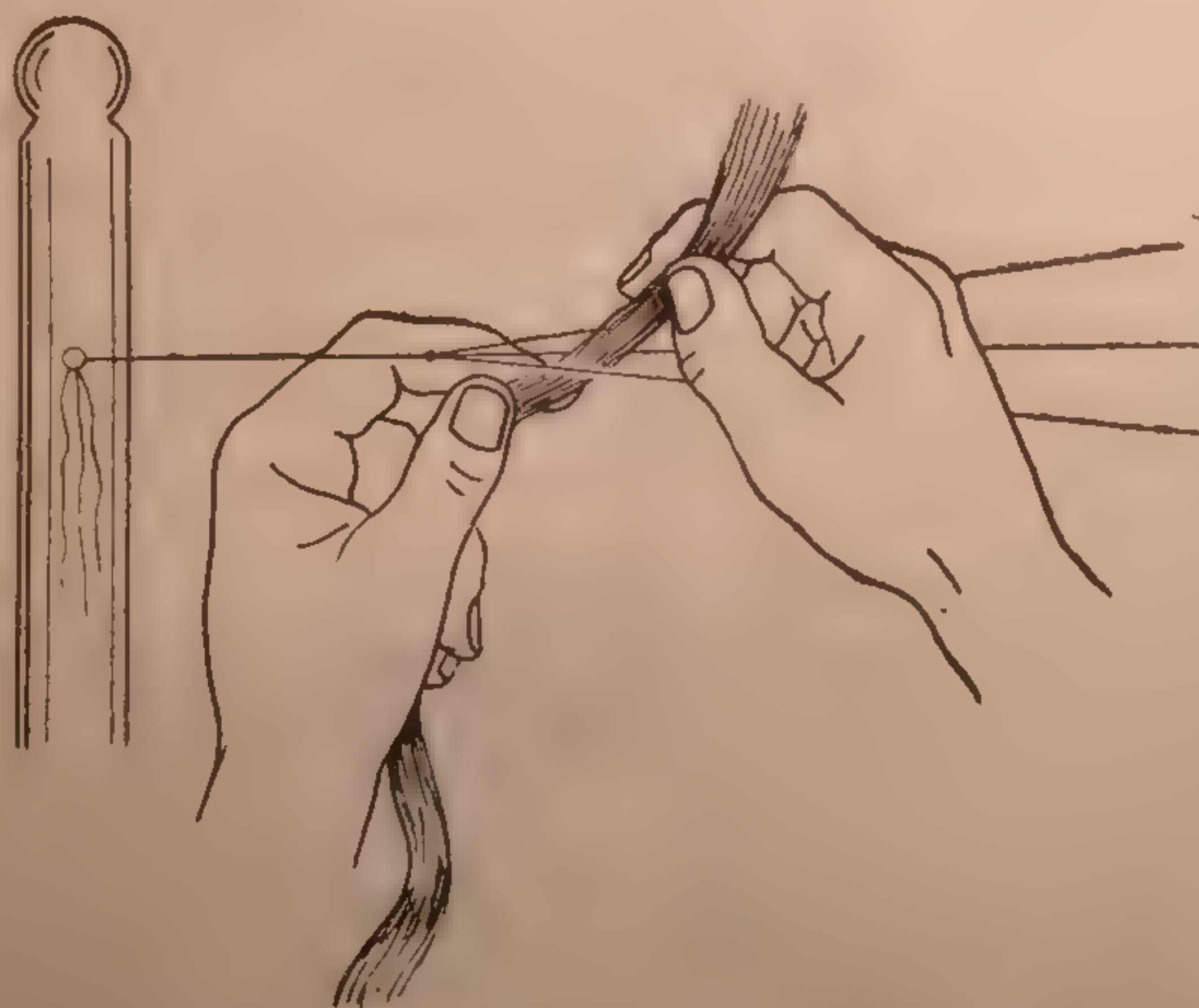


Рис. 64. Изготовление треса (2-й прием)



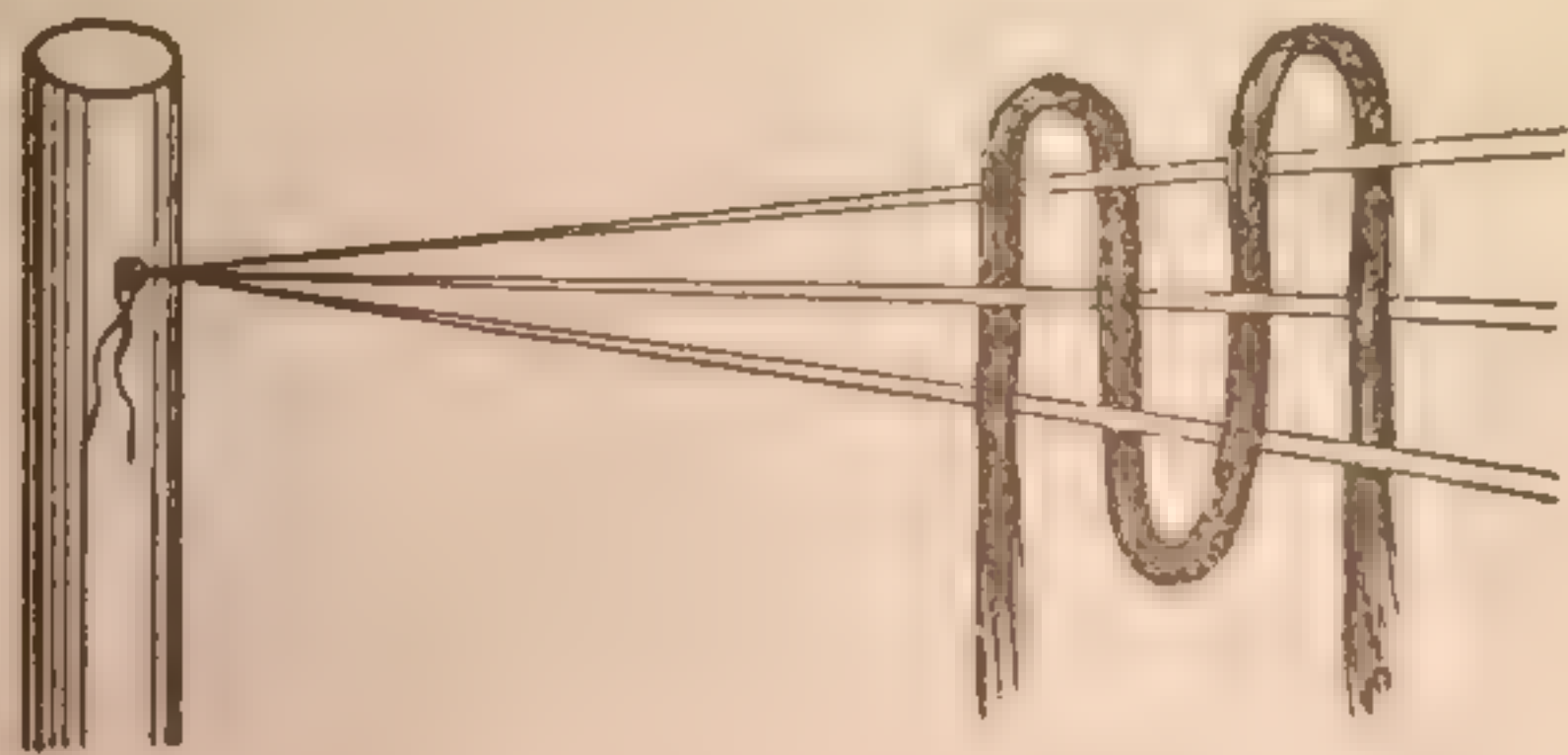


Рис. 65. Один оборот треса

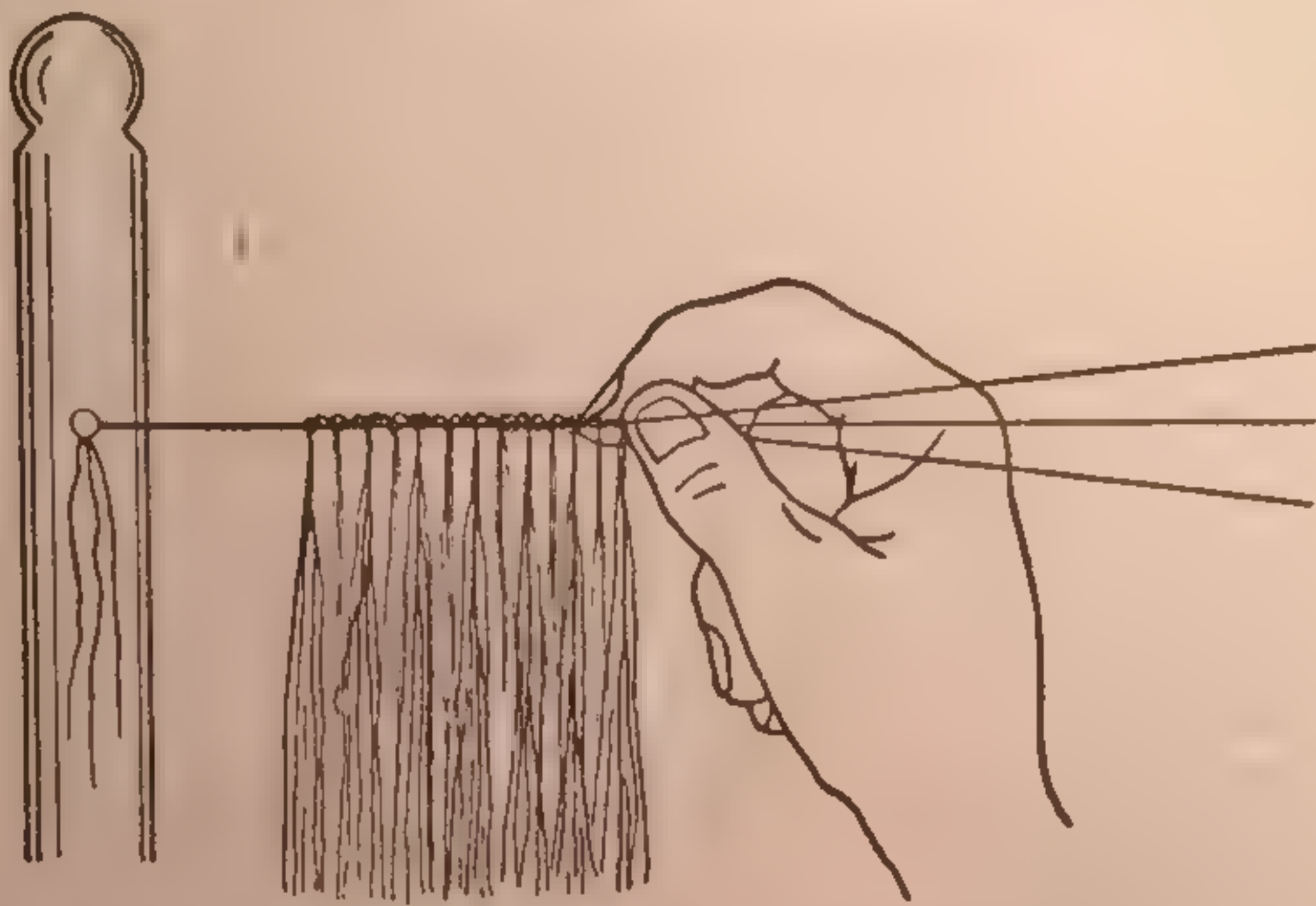


Рис. 66. Закрепление треса



Рис. 67. Трес пришивается к монтажу



на огне и конец иглки расплющивают в виде лопаточки (рис. 68). Одну сторону лопатки спиливают, другую заостряют и придают ей форму, указанную на рисунке. После этого тонкой пилочкой или тонким острым ножом прорезают под выступом зазубринку. Таким образом, получается крючок. Его аккуратно обтачивают, шлифуют наждаком, немного загибают вперед и закаляют на огне.

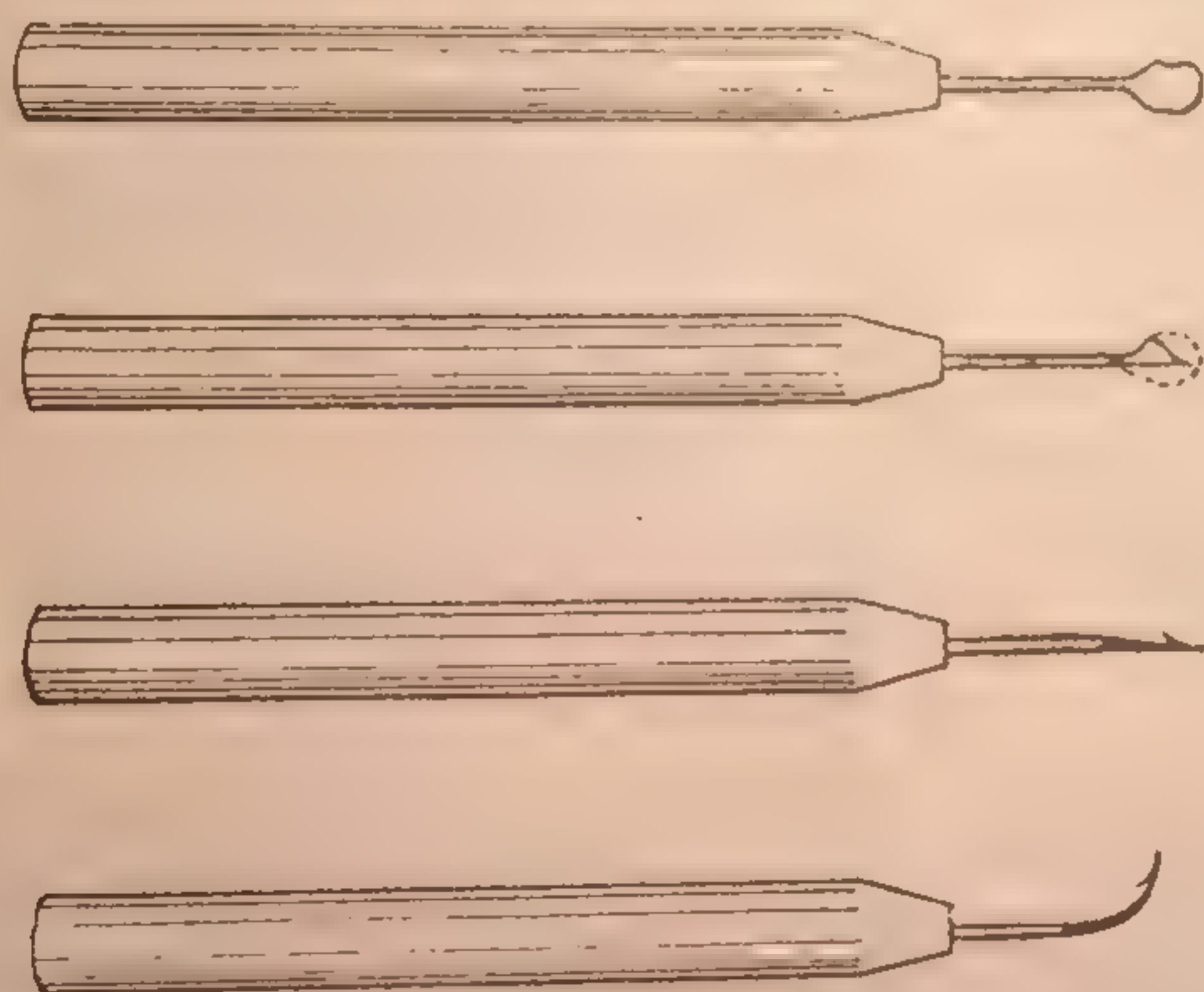


Рис. 68. Изготовление крючка для тамбуровки

Этим крючком прокалывают материю натянутого монтиора (рис. 69). Между большим и указательным пальцами левой руки плотно держат прядки волос, сложенных у головок вдвое, крючком набирают несколько волосков и, натянув, продергивают их сквозь материю. Подвигая крючок вперед, захватывают волоски над проколотой материей, протягивают их сквозь петли, постепенно отпуская левой рукой, и плотно затягивают узелок петли (рис. 70—72).

Направление тамбуровки должно соответствовать направлению роста волос, то-есть от темени вниз (рис. 73). Если нужно сделать парик с пробором или «ежи-ком», то учитывается, как должны лежать волосы. Готовый парик нужно расчесать, отутюжить и остричь.



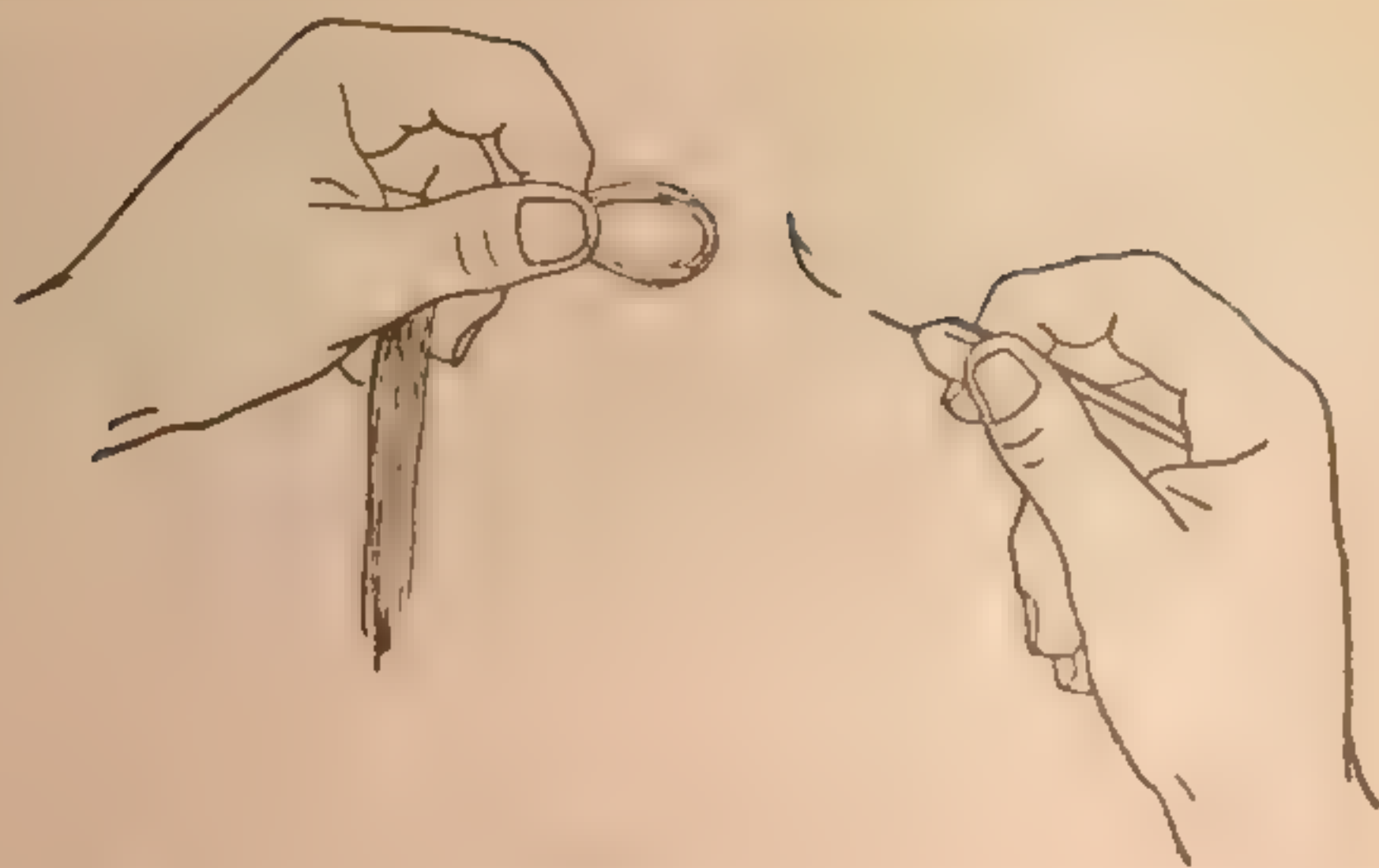


Рис. 69. Прокалывание крючком материи

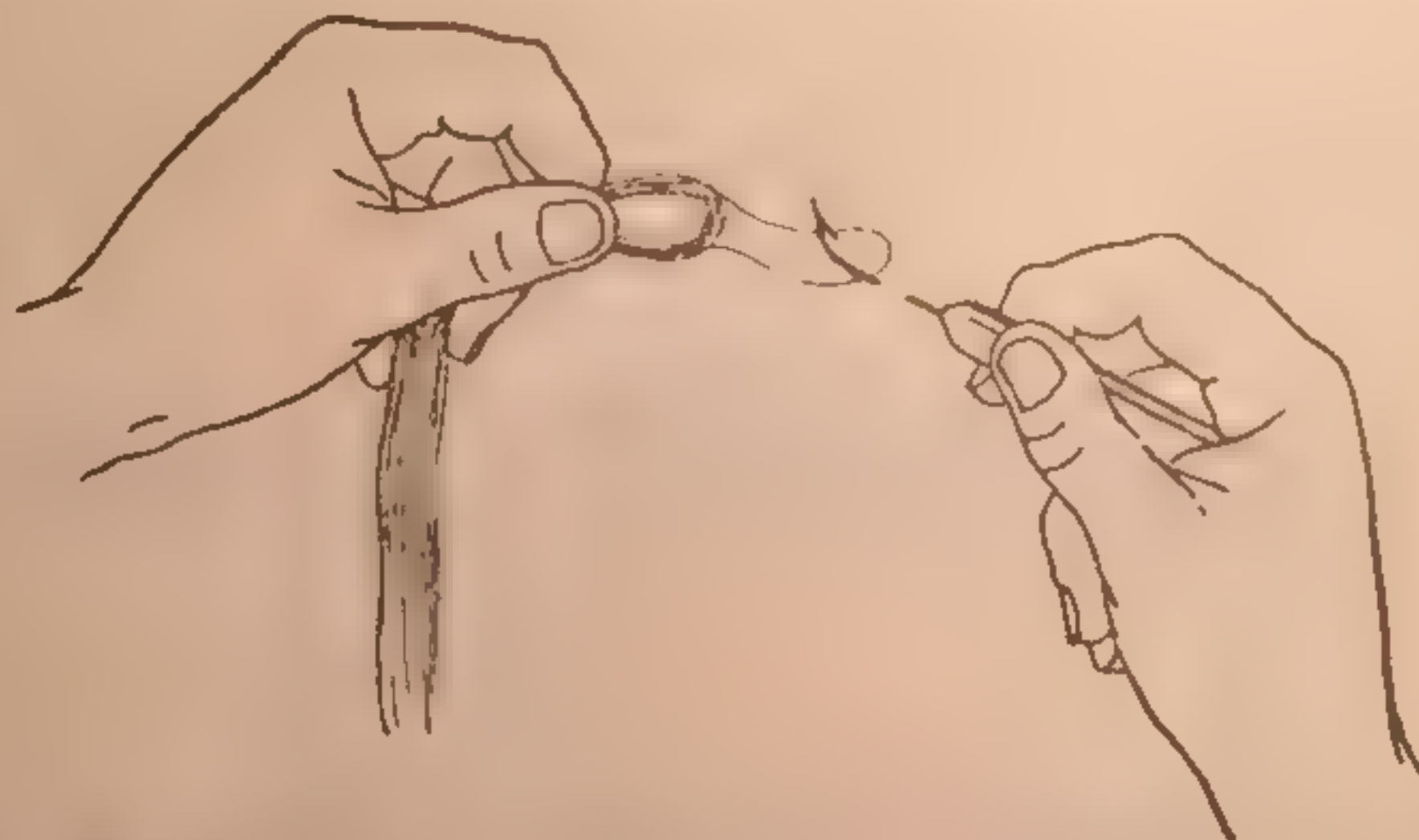


Рис. 70. Крючком набирают несколько волосков

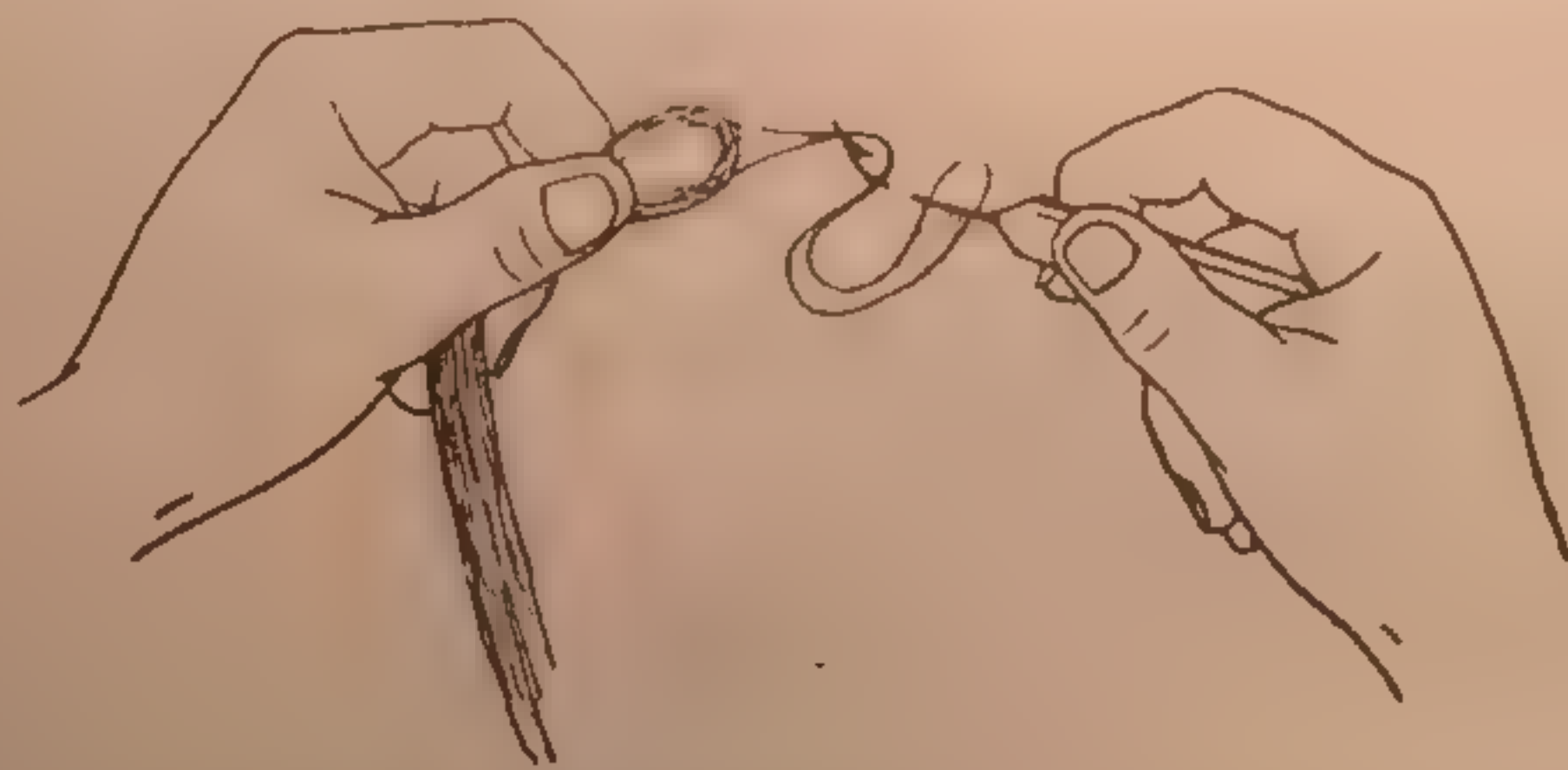


Рис. 71. Протягивание волоса сквозь петли

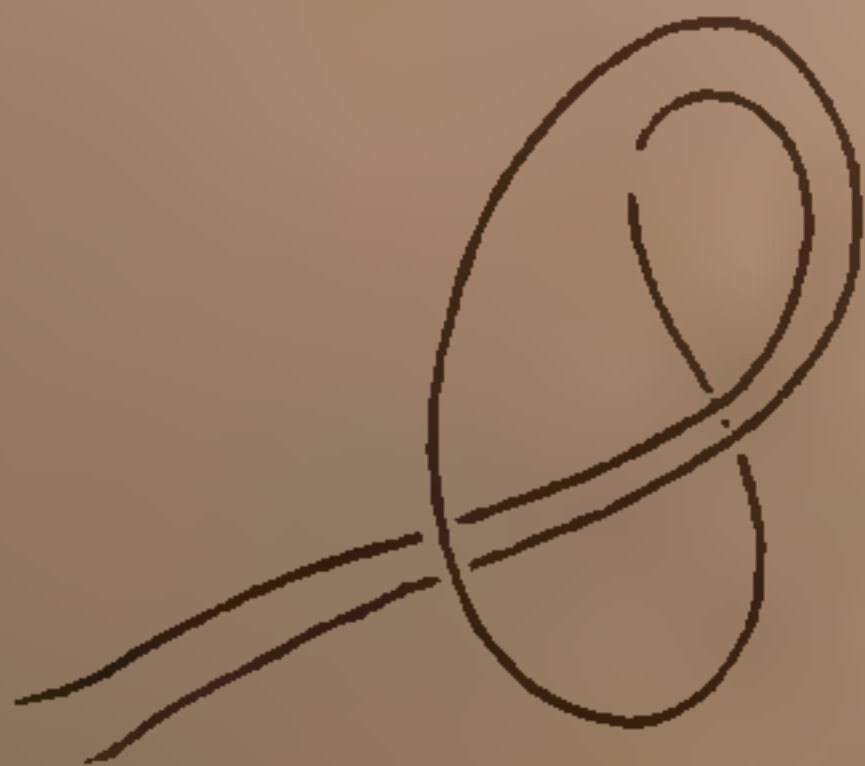


Рис. 72. Затягивание узелка петли



Затем парик причесывают и, если нужно, завивают, придавая ему необходимую форму.

Независимо от способа изготовления и характера парика важно, чтобы парик выглядел естественно. Для

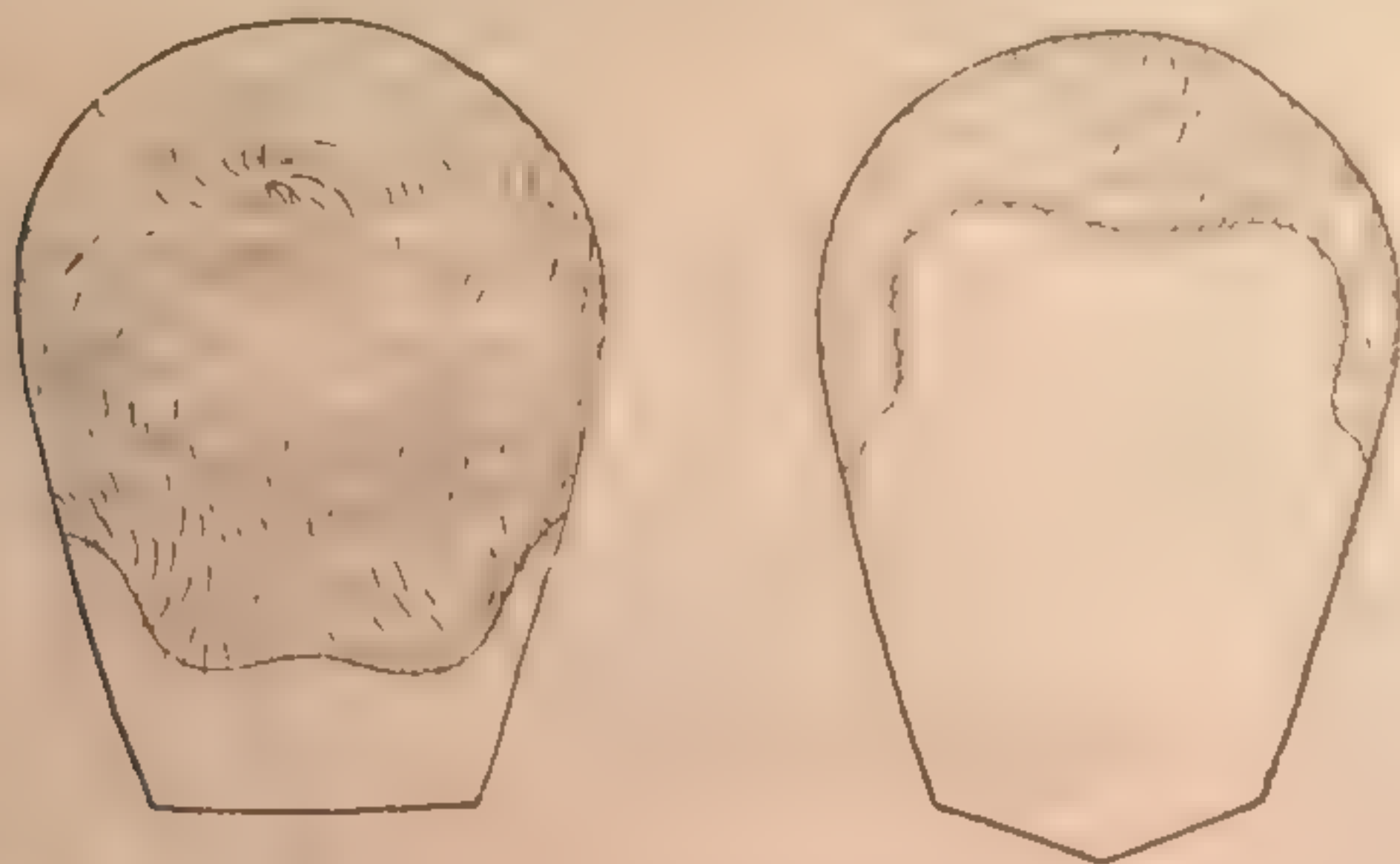


Рис. 73. Направление тамбуровки в париках с макушкой

этого нужно прежде всего, чтобы он соответствовал размеру головы, не отставал, не был мелок, не закрывал виски и шею. Главным образом надо следить за тем, чтобы волосы на парике не были слишком густыми, особенно на висках. Линии лба и лысины тамбуруются тоньше и постепенно сводятся на нет. Для лучшего ступеньки верхние границы парика заканчиваются волосами более светлыми и мягкими.

**Стрижка парика и наклейки.** Качество парика зависит от окончательной отделки его. Любая форма прически парика не обходится без стрижки.

При стрижке парика необходимо учесть особенности головы и лица актера или актрисы — ушей, лба, шеи и т. д. Стрижкой так же, как и прической, можно скрыть недостатки головы и лица или, наоборот, подчеркнуть их. Поэтому надо знать, где нужно оставить волосы длиннее и полнее, где их надо округлить, сузить и т. д., помня при этом, что главная цель — придать внешнему виду актера естественность. То же самое можно сказать и о наклейке.



Существует несколько способов стрижки париков и накладок; они применяются в зависимости от вида стрижки и формы прически. Для того чтобы волосы парика при движении головы рассыпались, они должны быть одинаковой длины, срезаны на одном уровне (стригут «на пальцах» или поверх гребенки).

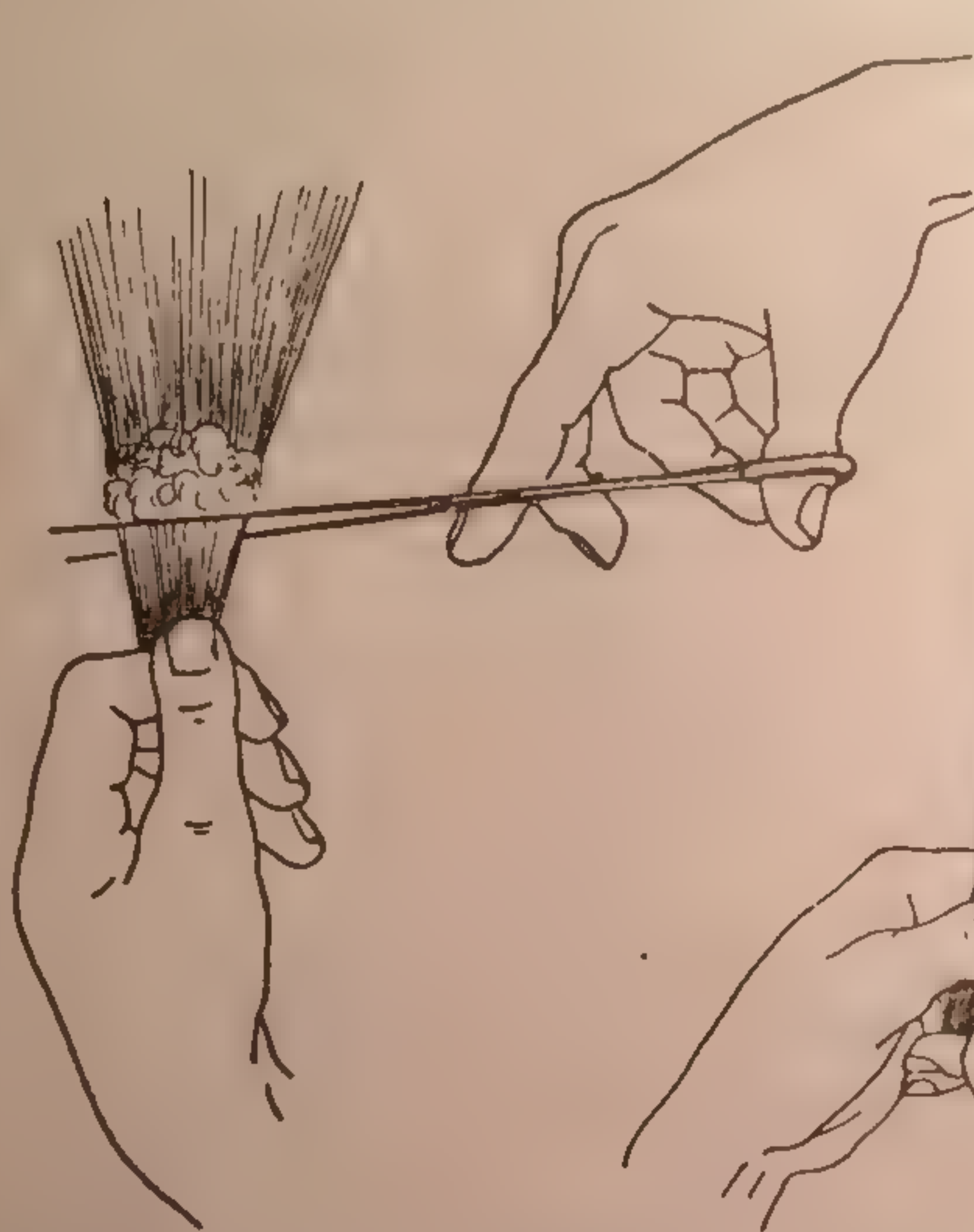


Рис. 74. Неровный срез волос



Рис. 75. Филировка

Чтобы волосы парика укладывались хорошо и лежали гладко, не торчали и не рассыпались, концы их должны быть не одинаковой длины. Их срезают постепенно, на нет (рис. 74). Это достигается так называемой филировкой.

**Филировка.** Прядь волос, предназначенную для стрижки, держат в натянутом положении за концы левой рукой (рис. 75). Правой рукой полуоткрытыми ножницами едут по линии срезывания вверх и вниз, скользя по волосам на расстоянии 4—5 сантиметров. Чтобы добиться большего эффекта, волосы до филировки (выше



линии обрезаивания) слегка взбивают, а после стрижки и расчесывания их обрабатывают бритвой. Это еще больше «тушует» срезанные концы.

**Стрижка парика «на пальцах».** Небольшие тонкие пряди волос в натянутом и приподнятом положении держат левой рукой между указательным и средним пальцами (ладонью вниз). Установив нужную длину волос, срезают концы поверх пальцев.

**Стрижка парика поверх гребенки.** На висках, затылке или при короткой стрижке, где нельзя захватить волосы пальцами, их поднимают гребенкой (левой рукой) к макушке и правой рукой, ножницами, поверх гребня постепенно состригают концы, стараясь при этом не переворачивать тамбуровки.

Некоторые мастера для стрижки волос вместо ножниц используют машинку.

При тонко выстриженном парике волосы, граничащие с шеей и за ухом, не следует подрезать ровно (кантовать). Естественнее, когда они постепенно ступеньками сходят на нет.

**Стрижка наклеек.** Наклейки в большинстве случаев стригут способом филировки. Встречаются, правда, наклейки, требующие ровно подрезанной линии (например, подбритые усы или холеная борода).

После того как наклейку подстригли и придали ей форму, для окончательной отделки ее иногда хорошо применить бритву.

Расчесав наклейку в нужном направлении, концы волос соскабливают бритвой или обжигают свечой.

**Парик характерный.** Всякий редковолосый парик, с лысиной, с различными начесами, с особой формой лба, деформированным черепом или с другими какими-нибудь особенностями, принято называть характерным париком.

Такой парик, для которого монтюр делается полностью или частично обнаженным, должен быть выполнен особенно тщательно.

Мы знаем два способа изготовления характерного парика: мягкий лысый парик, хорошо облегающий голову актера, делают из замши или трикотажа, твердый парик лепят из папье-маше.



Парик, изготовленный первым способом, удобен тем, что он легок и плотно облегает голову. Его можно пригнать почти на любую голову путем вшивания, расшивания, подкладывания ваты. Преимущество твердого парика в том, что с его помощью можно изменить форму головы актера. Твердый парик удобен еще тем, что его можно красить масляными красками и добиться естественного блеска лоснящейся лысины. Что касается начеса, пробора и т. д., то их удобнее сделать отдельно и приклеивать к парику.

**Накладка и полупарик.** Часто можно слышать от актера: «Не надевал бы я парик, да мешает лысина». Из-за того, что у актера мало волос на лбу, на темени, или потому, что его лоб слишком высок или низок, ему приходится надевать парик. А ведь парик увеличивает объем головы, закрывает шею, виски и, если он плохо выполнен, мешает актеру. По возможности нужно пользоваться частью парика — накладкой. Накладки могут быть различными по форме и размерам, начиная от самых маленьких прядок, уменьшающих «взлизы» и придающих лбу нужную форму, и кончая полупариком, который закрывает большую лысину, оставляя только ободок висков и затылка. Передний край такого парика приклеивают ко лбу, а на висках и затылке он сходит на нет, сливаясь с волосами актера. Маленькие накладки, закрывающие небольшие лысинки, не только приклеиваются ко лбу, но еще и прикрепляются сзади двумя зажимами к своим волосам (рис. 76).

Накладки различны не только по своим размерам, но и по характеру и направлению тамбуровки, которая может идти, как и в парике, вниз, на лоб, или вверх, с разнохарактерными начесами, открытой лысиной и т. д. (рис. 77, 78). Низ накладки должен незаметно сливаться с волосами актера. Поэтому особенно тщательно следует обрабатывать нижний край. Он не должен быть густым. Его следует подстригать, сводя волосы на нет. Несколько рядов волос нижнего края полупарика или накладки должны быть мягкими, тонкими, чтобы они хорошо лежали и сливались с волосами актера.

Все сказанное о мужском полупарике и накладке



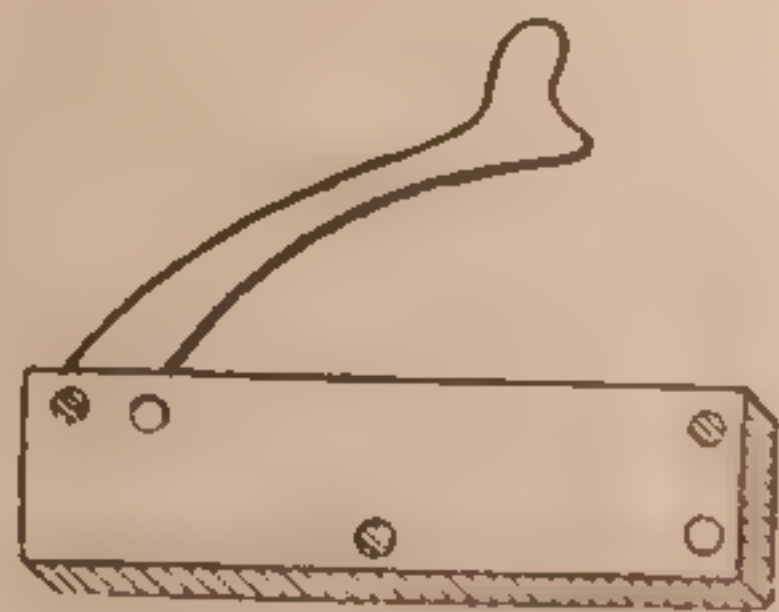


Рис. 76. Зажим для  
прикрепления на-  
кладки к своим  
волосам

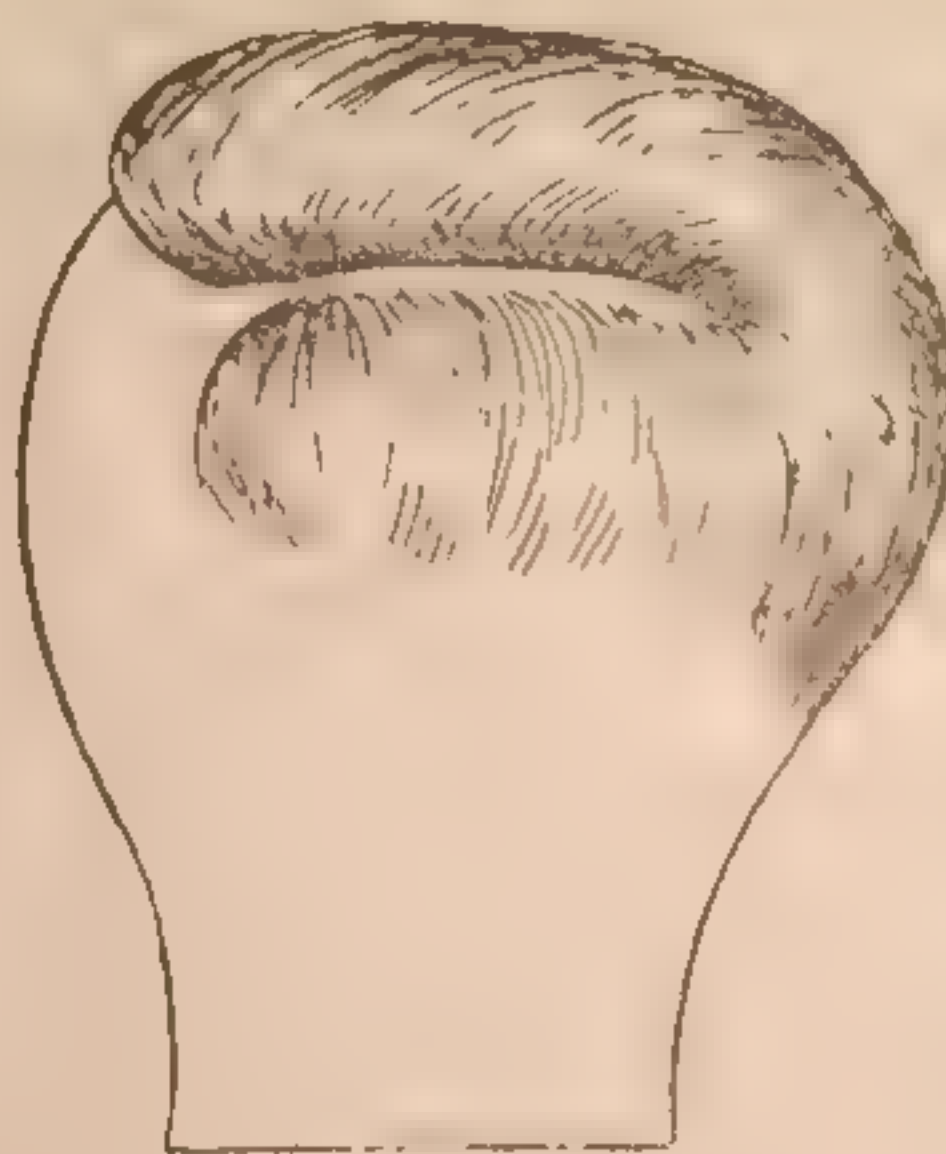


Рис. 77. Мужская  
накладка на лы-  
сину



Рис. 78. Мужская накладка  
на лоб



Рис. 79. Женская на-  
кладка

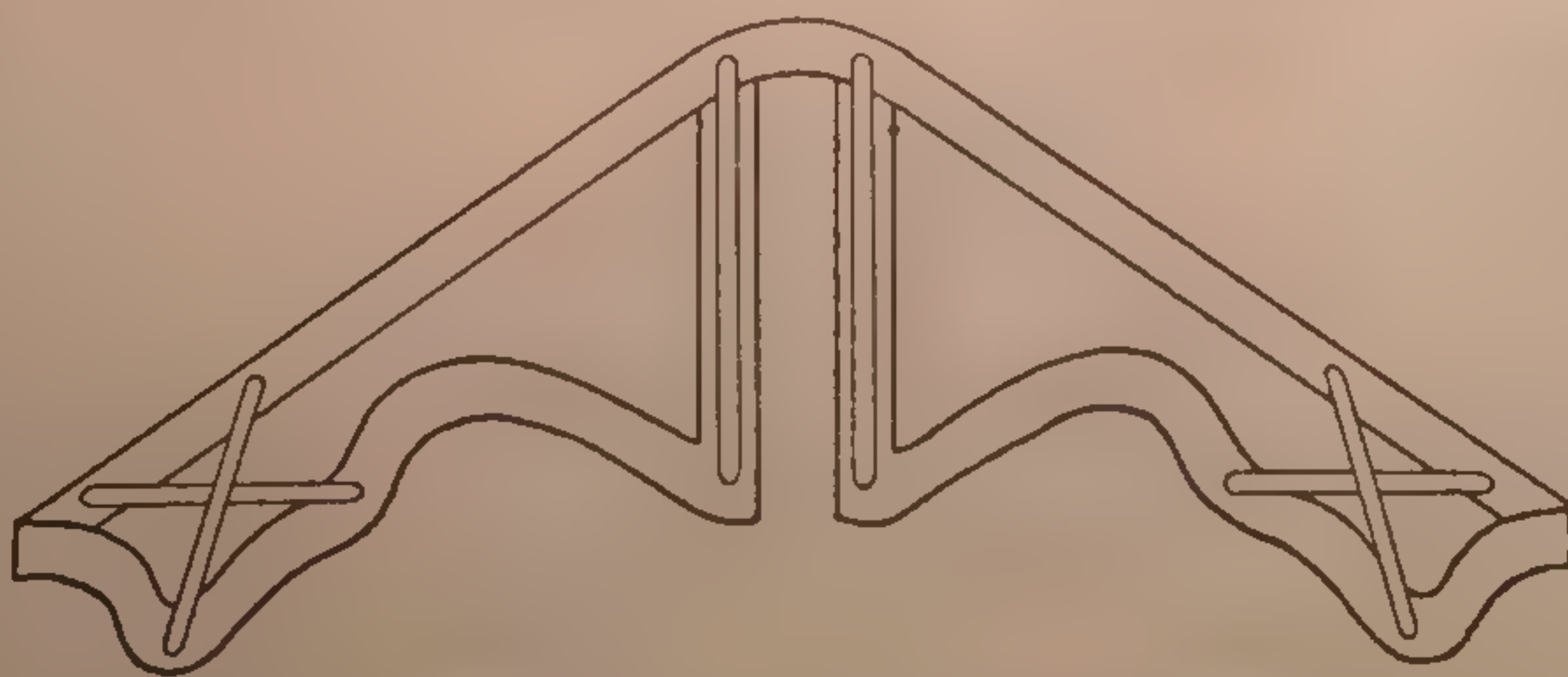


Рис. 80. Монтюр для женской накладки



относится также и к женскому парика. Очень часто актриса может обойтись частью парика: лобной накладкой с пробором наверх, челкой, валиком, отдельными прядками, локонами, косой, шиньоном и пр. (рис. 79). Такие детали гораздо практичнее парика, они выглядят естественно, не увеличивают объема головы и особенно уместны в тех случаях, когда актриса носит длинные волосы.

**Изготовление кос и шиньонов.** Тесьму шириной до 1 сантиметра (под цвет волос) привязывают к колышку и продевают через отверстие тресбанка. К концу тесьмы крепко пришивают конец треса. Взяв левой рукой сшитые концы, натягивают тесьму. Правой рукой крутят колышек влево, сверху вниз, от себя. Когда тесьма скручена в тугий жгут, правой рукой берут трес и постепенно, как можно более туго, винтообразно обворачивают ее снизу вверх в том направлении, куда она тянет. При этом скрученную тесьму покручивают левой рукой (рис. 81).

Когда весь трес накручен, верхний его конец пришивают и закрепляют. Если коса состоит не из отдельных прядей, а из трех, соединенных вместе, тогда обрезают шнур, оставляя конец его длиной в 1—2 сантиметра. Так же поступают со второй прядью. Так как трес для третьей пряди идет вместе с общей крышкой, то его накручивают не весь, а только до крышки и закрепляют, оставляя крышку ненакрученной. Шнур в этом случае не отрезают. К нему пришивают на одном уровне две пряди. Затем место соединения прядей обкручивают половиной тресовой крышки и также закрепляют. После этого ниткой обматывают шнур от 2,5 до 3 сантиметров. Обмотанный ниткой кусок шнура складывают вдвое, коротко и крепко сшивают. Остаток шнура отрезают. Получается ушко, через которое продевают отрезанный конец шнура. Его временно завязывают, затем накручивают и пришивают остаток тресовой крышки, обматывая ниткой вокруг ушка, и соединяют последнее с тресовой крышкой.

Косу или прядь расчесывают, проглаживают через бумагу папильотными щипцами или горячим утюгом, не очень придавливая ее. Если требуются отдельные



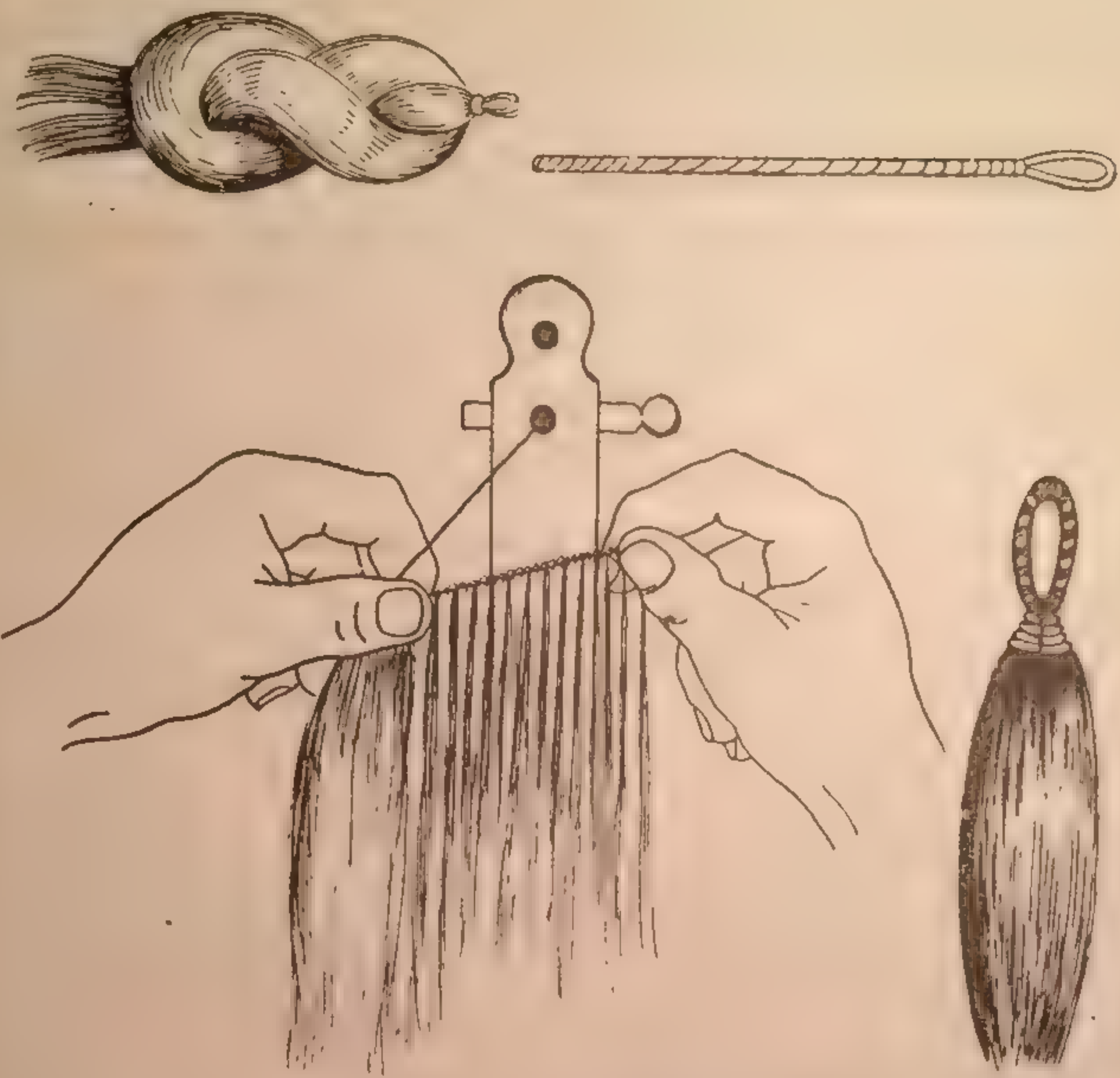


Рис. 81. Изготовление косы

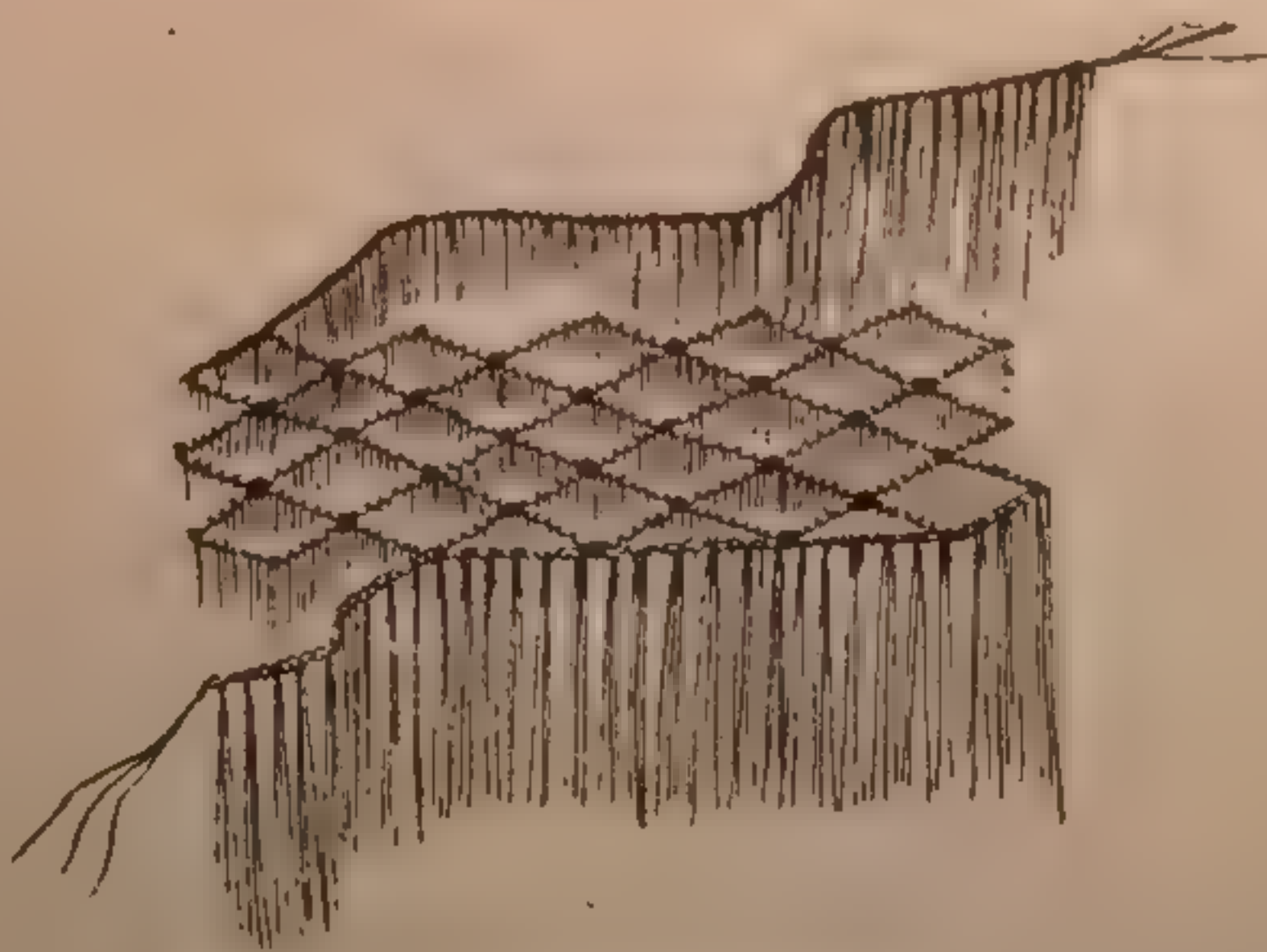


Рис. 82. Шиньон



пряди, то ушки каждой пряди делаются таким же способом.

При работе по накручиванию кос необходимо запомнить следующие правила:

1) верхний конец треса каждой пряди, не считая покрышки, должен быть тоньше;

2) шнур во время накручивания пряди должен быть туго скручен и сильно натянут, чтобы он не скручивался в узлы, но чрезмерно туго натягивать его не следует, так как он может лопнуть. Необходимое натяжение шнура регулируется подкручиванием колышка;

3) для того чтобы прядь получилась равномерной по объему, трес накручивают следующим образом: низ и верх чаще, середину реже.

В тех случаях когда нам не нужно добиваться удлинения косы при помощи шнура, трес накручивают густо и равномерно.

Чтобы сделать шиньон, сшивают трес в «каре», то есть в клетку (рис. 82). Форму шиньона устанавливают вначале; величину клеток устанавливают сшиванием двух рядов сложенного треса равномерными промежутками, следующие ряды пришивают к центрам промежутков. Сшивая трес, нужно следить, чтобы он был ровно сложен и не натянут.

**Простейшие способы изготовления париков.** Чтобы изготовить парик простейшим способом, берут кусок материала, подходящий по цвету для изготавливаемого парика (например, если парик делается с лысиной, то материя должна быть розовой, близкой к цвету кожи), выкраивают форму и сшивают вырезы.

Этот мантиор надевают на болванку, края его прикрепляют к ней булавами или гвоздиками и после этого приступают к прикреплению волос.

Можно прикреплять волосы к мантиору более простым способом, чем трес и тамбуровка, — пришивать крепированный волос к мантиору нитками. Для этого выдергивают из шнура крепе нужное количество волос, расправляют их так же, как и для наклеивания бород, и пришивают к мантиору нитками того же цвета, что и волосы. Затем ножницами придают прическе нужную форму.



После этого, не снимая парика с болванки, слегка прижимают пришитые волосы горячим утюгом. Это нужно делать осторожно, чтобы не сжечь волосы.

Крепированные волосы можно заменить дубленой овчиной. Ее нашивают на монтюр кусками или же из целого куска овчины выкраивают формы (так же, как монтюр из материи), сшивают, надевают на болванку, прикрепляют гвоздиками, расчесывают и подстригают. Парик из овчины утюжить нельзя.

Если овчина или другая шерсть не подходит по цвету, ее можно покрасить в нужный цвет красками для материи.

Если нельзя достать волос или шерсти для париков, бород и усов, то их можно заменить пенькой, льном, паклей, мочалой или ватой. Эти материалы хорошо поддаются обработке и окрашиванию анилиновыми красками для материи. Но следует помнить, что все эти материалы легко воспламеняются, поэтому необходимо предварительно пропитать их следующим составом:

Воды — 1 литр

Квасцов — 150 граммов

Железного купороса — 50 граммов

Все это нужно сварить, дать составу немного остыть, затем в теплый состав окунуть обрабатываемый материал. После просушки материал не боится огня.

Для «лысых» париков монтюр лучше всего делать из трикотажа, который хорошо облегает голову и не морщит. Для этого можно использовать майку или чулок телесного цвета.

Лысина покрывается гримировальной краской телесного цвета. «Лысые» парики можно делать также из бычьего пузыря. Для этого бычий пузырь в мокром виде плотно натягивают на болванку, края прикрепляют гвоздиками и, когда он высохнет, обрезают лишние края по форме готового монтюра. Потом его покрывают гримировальной краской телесного цвета, а если нужно изобразить бритую голову, то синеватого цвета.

На парик с лысиной из бычьего пузыря волосы прикрепляют так же, как и на монтюр, сделанный из трикотажа.



Если аккуратно обращаться с такими париками, не бросать и не мять их, они могут служить долгое время. Но за ними требуется уход. К каждому спектаклю их нужно почистить бензином, расчесать, смазать жиром, если нужно, завить или изменить прическу. Снимая парик, нужно положить внутрь его все наклейки. Сохраняя парики, необходимо пересыпать их нафталином.

Парик должен плотно облегать голову. Если парик велик и отстает — его ушивают сзади складкой внутрь, если же лысина морщит — подкладывают вату.

Не всегда самодеятельные коллективы имеют возможность организовать у себя изготовление париков. Если средства позволяют, парики можно заказать. В тех случаях когда их нужно выписать из другого города и заказ делается в письменной форме, следует точно указать цвет, характер и размер нужных париков.

Лучше всего в заказе указать, для каких пьес нужны парики, каков характер действующих лиц, для которых они предназначаются, их возраст, цвет волос, прическа, форма лысины или лба и т. п. То же самое относится к наклейкам. Лучше всего в таких случаях приложить рисунки — эскизы грима.

Если размер головы исполнителя больше или меньше среднего или если женский парик должен надеваться на прическу (то-есть у исполнительницы свои волосы длинны и должны быть уложены под париком), то при заказе необходимо сообщить размеры головы актера или актрисы.

В крайнем случае можно сообщить номер головного убора, какой обычно носит исполнитель.

\* \* \*

Искусство грима требует длительной практики.

Не следует приходить в отчаяние от первых неудач. Вновь и вновь десятки раз надо повторять, переделывать свою работу, не успокаиваясь на достигнутом. Постепенно вместе с опытом придет и мастерство.

Мы рассказали вкратце о том, что относится непосредственно к самому гриму. Но создание внешнего облика сценического персонажа не ограничивается одним только



изменением черт лица. Так же как грим должен изменить лицо исполнителя в соответствии с характером изображаемого им человека, все черты его внешности — походка, манера держаться, фигура, костюм — должны быть тесно увязаны между собой в соответствии с главной идейно-художественной задачей роли и спектакля в целом.

Думая о гриме, нельзя ни на минуту упускать из виду и костюм. Его характер, особенности должны быть учтены при работе над гримом. Иногда та или иная деталь костюма становится неотъемлемой частью грима, дополняет его.

Грим и костюм неразрывно связаны между собой. В чем заключается эта взаимосвязь?

Наиболее наглядно видна она на исторических гримах и костюмах. Невозможно представить себе облик боярина времен Ивана Грозного, солдата или офицера суворовских войск, рабочего и крестьянина девятисотых годов без характерного для тех лет костюма и типических черт внешнего облика. Следует заметить: чем ярче по краскам исторический костюм (скажем, царское облачение Ивана Грозного), тем ярче, резче следует делать и грим (более яркие румяна, более четкие линии лица и т. д.). Художник-гример должен соблюдать «равновесие», соответствие между яркостью костюма и грима.

Еще более наглядна эта взаимосвязь в создании портретного грима. Достаточно актеру, воссоздающему образ Ломоносова, или Пушкина, или Горького, надеть костюм, который в представлении зрителя благодаря известным картинам и репродукциям тесно связан с обликом того или иного исторического лица, как сразу же возникает некоторое портретное сходство. Благодаря гриму это сходство может быть доведено до художественного совершенства. Но точно так же связаны грим и костюм в любом сценическом образе. Когда К. С. Станиславский нашел внешний облик для роли Крутицкого в образе «дома, покрытого мхом», то не только борода и усы, но и его костюм, то-есть весь внешний вид Крутицкого, передавал черты старческого одряхления. Л. Н. Толстой называет Каренина «злой машиной». Играя эту роль, Н. П. Хмелев создал образ



человека, ставшего «злой машиной», всеми сценическими средствами, прежде всего глубокой трактовкой авторского текста. При этом образ дополнялся застывшими, как бы окаменевшими чертами лица Каренина, туго стянутым мундиром, сидевшим на актере, как на деревянном манекене, и т. д. Так, во всех деталях образа — в звучащем слове, в чертах лица, в манере носить костюм и т. д. — проявляется цельность и законченность сценического портрета.

Каждая деталь костюма и грима определяется характером, образом героя пьесы, теми его свойствами и чертами, которые должен передать исполнитель роли.

Жизненно убедительный, реалистический внешний облик героя пьесы является непременным условием для создания художественно полноценного спектакля в советском театре — театре жизненной правды и высокой идейности.

67452





ИЗ АЛЬБОМА ГРИМЕРА









Русская девушка  
Фото





Рабочие-китайцы  
Фото





Школьники-якуты  
Фото





Колхозница-таджичка  
Фото





Работница-китаянка  
Фото





Старый казах  
фото





Фрагмент картины И. Репина «Бурлаки на Волге»





Фрагмент картины И. Репина «Письмо запорожцев  
турецкому султану»





Протодиякон  
(фрагмент картины И. Репина)





«Фомушка - сын»  
Художник В. Перо■





Голова старика  
Художник В. Перов





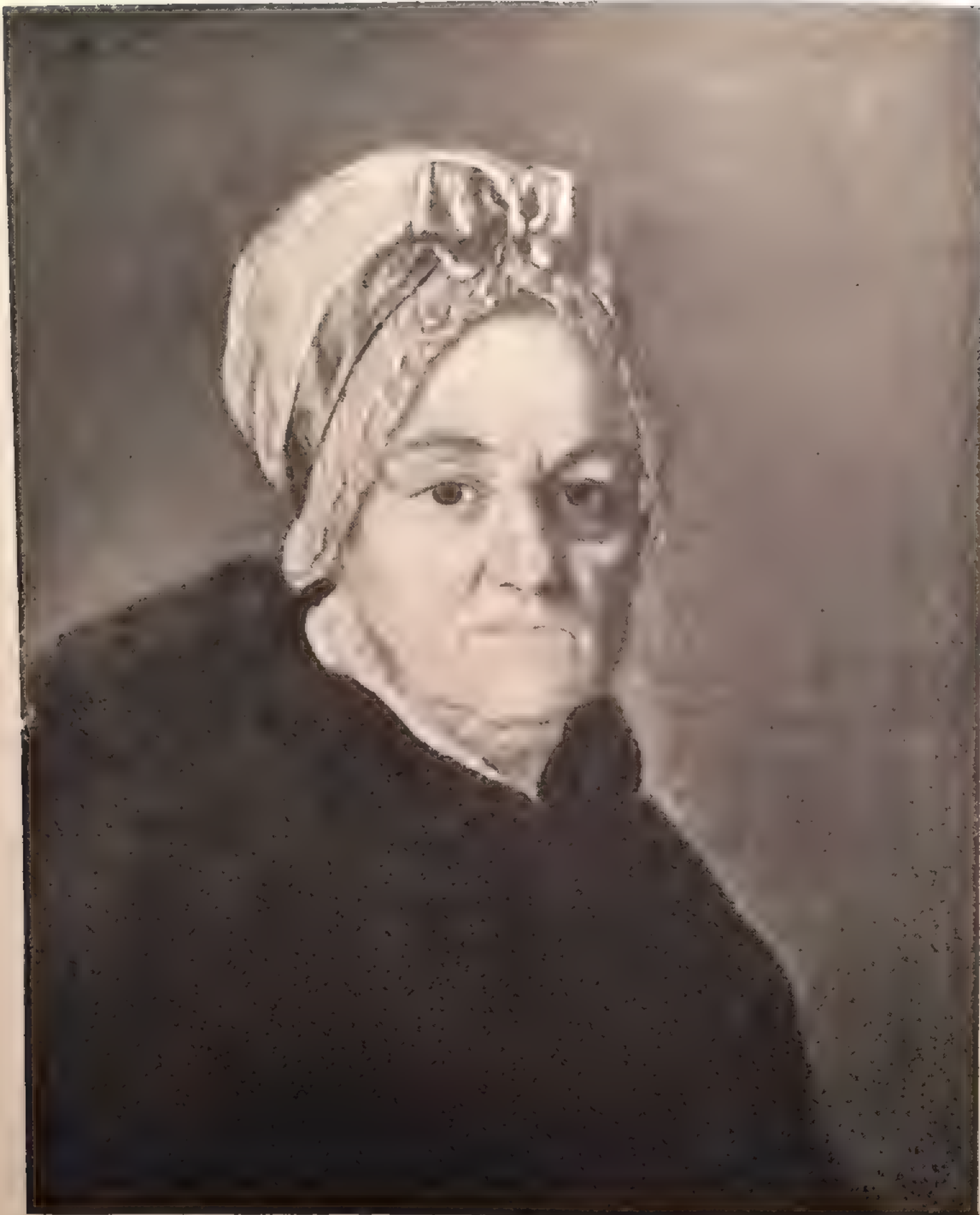
Странник  
Художник В. Тропинин





Крестьянин  
Художник В. Максимов





Женский портрет  
*Художник Ф. Рокотов*



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	3
<b>Сценический грим</b> . . . . .	5
<i>Грим и сценический образ</i> . . . . .	7
<i>Техника гримирования</i> . . . . .	31
Строение черепа . . . . .	31
Мышцы лица . . . . .	32
Мимика и грим . . . . .	34
Изучение своего лица . . . . .	35
Гримировальные краски . . . . .	37
Растушевка . . . . .	38
Лак . . . . .	38
Основные правила гримирования . . . . .	38
Последовательность грима . . . . .	41
Законы светотени . . . . .	43
Освещение . . . . .	44
Цвет кожи и общий тон . . . . .	45
<i>Грим отдельных частей лица и тела</i> . . . . .	51
Глаза . . . . .	51
Брови . . . . .	56
Нос . . . . .	61
Лоб . . . . .	66
Подбородок . . . . .	68
Губы . . . . .	69
Зубы . . . . .	71
Уши . . . . .	72
Шея и руки . . . . .	73
Рисование шрамов, увечий, татуировки и растительности . . . . .	76
Объемно-скульптурный грим . . . . .	77
Пластический грим . . . . .	79
Портретный грим и грим по эскизу . . . . .	79
<i>Наклейка растительности</i> . . . . .	81
Крепе . . . . .	84
Наклеивание растительности из крепе . . . . .	86



Подвесные бороды . . . . .	89
Полумаски . . . . .	90
Изготовление наклеек растительности . . . . .	90
<i>Прическа и завивка</i> . . . . .	92
Прическа . . . . .	92
Головная шпилька . . . . .	93
Завивка волос . . . . .	94
Завивка горячим способом . . . . .	96
Завивка в круглый локон . . . . .	96
Завивка «волнами» горячим способом . . . . .	97
Изменение цвета волос . . . . .	100
 Парик . . . . .	 101
<i>Парики</i> . . . . .	103
Болванка . . . . .	103
Монтюрь . . . . .	105
Прикрепление волос к монтюру . . . . .	108
Трес . . . . .	109
Тамбуровка . . . . .	110
Стрижка парика и наклеек . . . . .	115
Филировка . . . . .	116
Стрижка парика «на пальцах» . . . . .	117
Стрижка парика поверх гребенки . . . . .	117
Стрижка наклеек . . . . .	117
Парик характерный . . . . .	117
Накладка и полупарик . . . . .	118
Изготовление кос и шиньонов . . . . .	120
Простейшие способы изготовления париков . . . . .	122
 Из альбома гримера . . . . .	 127

21

Редактор *А. Изюшкина*

Художник *И. Сталидзан*

Технический редактор *Г. Александров*

Ш100615. „Искусство“ № 3780. Подп. в печ. 10/III 1953 г. Форм. бум. 84 x 108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Кол. б. л. 2,25 . Кол. п. л. 7,38. Уч.-изд. л. 6,20. Тираж 15 000. Заказ 917  
Цена 4 р. 35 к. Переплет 1 р.

20-я типография „Союзполиграфпрома“  
Главиздата Министерства культуры СССР.  
Москва, Ново-Алексеевская, 52



88  
90  
90  
92  
92  
93  
94  
96  
98  
97  
100

101

103

103

105

108

109

110

115

116

117

117

117

117

118

120

122

127

алидзон

к 108 1/2  
акас 917











Б р. 33 к.



ИЗДАНИЕ ПЕРВОЕ